ARTA 9 1970

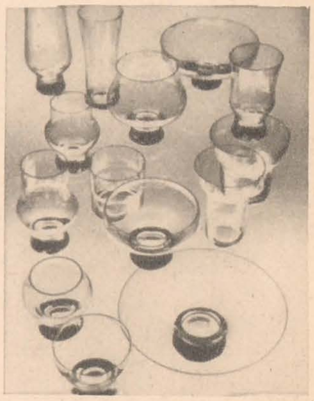
ARTA

9
1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR 9—1970

Colegiul redacţional:
PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU



Cuprins:

Confruntări internaţionale		2
Cadran		4
OLGA BUŞNEAG	Ţuculescu — ipostaze grafice	5
PETRU COMARNESCU	Reevaluarea fazei de înnoire din creaţia lui Brâncuşi (II)	9
EDGAR PAPU	Cîteva categorii ale fantasticului (I)	13
Poezie şi plastică	Lautréamont — Cînturile lui Maldoror — fragment (traducere şi desene de Taşcu Gheorghiu)	20
ANCA ARGHIR	Structuri ale stilului. Brăduţ Covaliu	22
HORIA DAMIAN	În planul realului (interviu de Radu Varia).	25
JACQUES LASSAIGNE	Despre arta românească	28
Atelier	Grigore Spirescu, Ion Stendl	30
Laborator		
MIHAI DRIŞCU	Design	34
GHEORGHE VIDA	Romul Ladea	36
Simeze		37

Coperta I: Design: prototip pentru o serie de pahare
Coperta II: Aspect din colecţia prof. GARABET AVACHIAN
Coperta IV: ANA LUPAŞ: Covor zburător

Fotografii: NICOLAE SĂNDULESCU, OCTAVIAN STĂCESCU, ION IVAN, CONSTANTIN NICOLAE

Diapozitive în culori: RADU BRAUN, ION IVAN

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

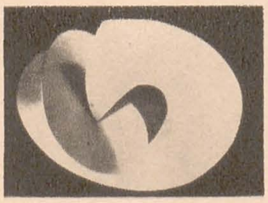
CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Clermont Ferrand Vichy

La Clermont Ferrand a avut loc, între 29 mai și 15 iunie, al VIII-lea *Salon internațional de artă contemporană*, organizat sub auspiciile *Federației Internaționale a Uniunii Feminine Artistice și Culturale*. Salonul a reunit lucrări de artă din 20 de țări. Din țara noastră au participat Silvia Belmega, cu lucrări de pictură, Elena Bronițki (în ilustrație), Olga Cizek, cu gravuri, și Titina Comșa, cu tapiserie. Elena Bronițki a fost distinsă de juriul internațional al salonului cu *Premiul Gravurii*.

Între 18 iulie și 15 august, expoziția a fost de asemenea organizată la Vichy.

Milano

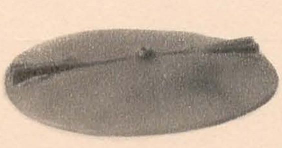


Galleria « Il Giorno » din Milano a prezentat, între 23 iunie și 4 iulie, o expoziție cu obiecte de Camilian Demetrescu, organizată sub auspiciile revistei *D'Ars*. Au fost expuse lucrări inedite, alături de seria obiectelor prezentate în cursul primăverii la *Galleria «SM—13»* din Roma, precum și un album cu opt serigrafii publicat de *Casa Editrice Foglio* din Roma și o serigrafie editată de *Galleria «SM—13»*.

*

Pictorul Adalbert Luca a prezentat în perioada iunie-iulie la galeria de artă din Seregno-Milano o expoziție cu 25 lucrări de pictură în ulei. Au figurat, printre altele, tablourile *Maternitate, Grup familial, Interferență, Compoziție simetrică, Portal negru ș.a.*

Perugia



Organizat de Asociația turistică *«Protadino Gualdo Tadino»* din Perugia, al XII-lea Concurs internațional de ceramică cu temă a întrunit artiști și artizani de prestigiu din Europa. Juriul a acordat unul din premiile *Targo d'oro* lui Costel Badea pentru lucrarea *Cîntecul pietrei* (faianță și glazuri mate—în ilustrație) prezentată în cadrul celei de a II-a secțiuni a concursului, care prevedea prezentarea de lucrări apte de a fi multiplicate în serii industriale.

Paris

Sala de festivități a *Primăriei Arondismentului al XIII-lea* din Paris a găzduit în luna iulie o expoziție de pictură, gravură, desen și tapiserie organizată de *secțiunea franceză a Centrului internațional de schimburi culturale*. Au expus o sută de artiști parizieni, precum și numeroși invitați din străinătate. Printre invitați s-a numărat și pictorița Elena Uță-Chelaru, care a prezentat patru peisaje în ulei.

Haga

Răspunzînd invitației doamnei Isabela Constantinescu-Kerkhoven, pictorul Ion Bițan a prezentat (iulie a.c.), la *Panorama Mesdag (Fundația culturală română « Ioan și Maria Constantinescu » din Haga)* o expoziție organizată cu concursul criticului Jan Verheyen și al doamnei Any Schuitema. Expoziția a cuprins o serie de obiecte, gravuri și desene.

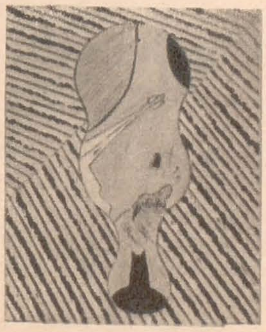
Faenza

În luna iulie s-a deschis la Faenza a XXVIII-a ediție a expoziției *Concursului internațional de ceramică artistică*, una dintre cele mai importante manifestări din acest domeniu al artei focului. Ceramica românească a fost reprezentată prin 19 lucrări realizate de Ștefan Bilciu, Linica Călin Els, Magdalena Chelsoi, Maria Chelsoi, Vasile Craioveanu, Iulia Dinescu, Wilhelm Fabini, Elena Istrate-Dimoftache, Maria Lăzărescu și Dumitru Rădulescu.

Bradford

La *Muzeul de artă* din Bradford a fost organizată în septembrie-octombrie a doua ediție a *Bienalei internaționale de gravură* din Anglia. Răspunzînd invitației comitetului de organizare a expoziției, Ethel Lucaci-Băiaș a prezentat xilogravura *Migrație IV* (în ilustrație).

Edinburgh



Cu prilejul *Festivalului internațional de teatru și muzică*, manifestare anuală cu un caracter cultural complex devenită tradițională în viața artistică a Edinburghului, *The Richard Demarco Gallery* a organizat în perioada august-septembrie o serie de expoziții. Din țara noastră au participat Horia Bernea, cu 20 picturi pe pînză și pe lemn (*Gautranscheium* — în ilustrație, *Superstar*, *Eventualitatea unei extinderi* etc.), Pavel Ilie, cu 6 machete, 3 desene și 7 fotografii (*Aspecte din satul natal*) și Paul Neagu, cu 28 obiecte din lemn, metal, sticlă, stofă, piele etc. (*Platformă tactilă mare*, *Omul de aur* ș.a.).

Skoplje

La expoziția internațională de caricatură contemporană organizată anual de *Galeria mondială a caricaturii* de la Skoplje (perioada iunie — iulie) au fost prezentate lucrări din peste 50 de țări, pe tema *Omul și orașul*. Juriul internațional al expoziției a acordat, pentru cele mai bune lucrări, 10 premii *Ariciul de aur*, egale între ele, și o serie de mențiuni. Unul din cele zece premii i-a revenit caricaturistului Nell Cobar, iar o mențiune a fost acordată caricaturistului Cik Damadian.

Roma

Galeria *Il Calibro* din Roma a găzduit în luna septembrie o expoziție cu gravuri de Elvira Micoș și Fred Micoș (în ilustrație). Au fost prezentate 30 de gravuri, în cea mai mare parte colorate, executate în acvaforte, acvatinta și incizie profundă.

Madrid

Muzeul de artă contemporană din Madrid a găzduit în luna septembrie o expoziție internațională de artă contemporană. Răspunzînd invitației d-lor Efrem Tavoni și Tony Spiteris — din partea comitetului de organizare a expoziției, — au participat la această manifestare Ethel Lucaci-Băiaș (cu xilogravurile *Migrație I, II, III și IV*) și Ion Stendl (cu xilogravurile *Profil VI, VII, IX și X*). Expoziția a fost prezentată în continuare în alte opt muzee din Spania.

Sopot

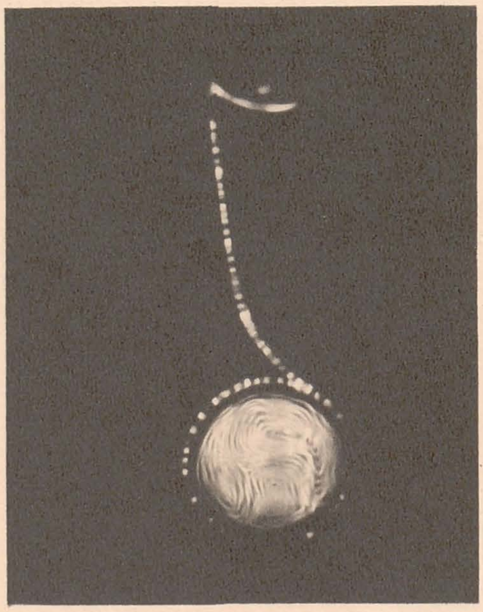
Maria Chelsoi, Dragoș Gănescu, Stela Gănescu, Teodora Kițulescu, Maria Lăzărescu, Mimi Podeanu și Maria Vaida au reprezentat, printr-o colecție de variate piese ceramice, arta decorativă românească la al XXIII-lea *Festival al artelor frumoase* de la Sopot. Expoziția, intitulată *Creația ceramică în arta de azi*, a fost deschisă în perioada iulie-august a.c. Mimi Podeanu a obținut distincția Prix et medaille.

CRONICA

■ « Marele Premiu al Artelor Frumoase al Orașului Paris » a fost decernat anul acesta, ca o încununare a întregii activități artistice, pictorului de renume internațional Hans Hartung, deținător al Premiului Guggenheim pentru Europa (1956) și al Marelui Premiu al Bienalei de la Veneția (1960). În 1969, operele sale au făcut obiectul unei expoziții retrospective deschisă la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris.

TEHNOLOGIE — ARTĂ

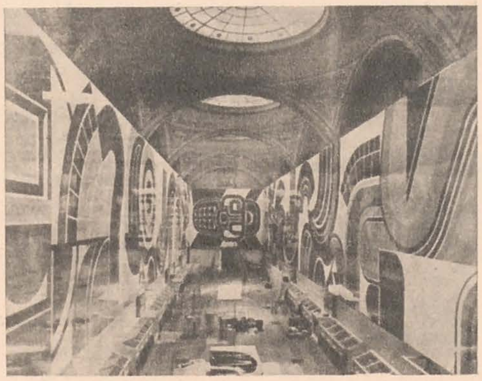
■ Frank I. Malina, cercetător în astronautică și în același timp artist, stabilit în Franța, evoluează din anul 1953 spre un cinetism care specu-



lează mișcarea reală și efectele de lumină. În 1956, sistemul său, pe care îl numește Lumidyne, este pus la punct. El constă în producerea unui film prin intermediul proiecției unor compoziții picturale pe o suprafață plană străvezie și variabilă. Compoziția principală este pictată pe așa-numitul stator și desenul pe un disc mobil transparent (rotor). Lumina, provenind de la becuri sau tuburi fluorescente, este transmisă direct prin rotor și apoi prin stator spre un al treilea plan străveziu, difuzorul, pentru a produce imaginea-rezultat care îmbină astfel lumina, culoarea și mișcarea. În cadrul acestui sistem electro-mecanic, cuprinzînd patru elemente, pot fi introduse variante. Într-un articol despre cinetism, publicat în revista « Leonardo », pe care a creat-o și o conduce, Frank I. Malina explică modul de funcționare al sistemului Lumidyne.

AMBIANȚA

■ Vechea Bibliotecă Municipală din Grenoble, construită la sfîrșitul veacului trecut în stil Napoleon al III-lea, a devenit recent cadrul unor manifestări experimentale a căror realizare urmează să fie încredințată unui singur artist ori unui grup. Vastul spațiu de 60 m lungime,



15 m lățime și 15 înălțime pe care îl oferă această bibliotecă, urmează a fi exploatat liber.

Pictorul Jean Dewasne (n. 1921), a acceptat să încerce primul această experiență realizînd un « environment » total. După macheta creată de Dewasne, un colectiv de tineri artiști locali a executat la scară reală pictura, care ocupă aproape întregul spațiu disponibil și care a fost expusă pînă în luna octombrie.

« 1.000 de metri pătrați de semne lipsite de orice artificiu, mobile, în întregime inventate, atestă dinamismul lumii moderne, bucuria colectivă, tonusul uman. Operă emițătoare de energie, provocînd și totodată învăluind evenimentul. De aceea — afirmă cronicarul din Les Nouvelles Littéraires — pentru a da un sens deplin acestei magistrale picturi, a fost binevenită ideea de a se organiza o serie de manifestări, de spectacole și de concerte; muzica electronică, muzica pop găsind în acest spațiu nu numai un receptacol, ci o echivalență spațială excepțional de izbutită, gîndită pînă în cele mai mici amănunte».

■ Urmărind reîntinerirea temelor de inspirație, celebrele manufacturi Gobelins din Paris, înființate în veacul al XV-lea, au făcut apel la o serie de artiști contemporani reputați. Actualmente sînt în curs de execuție tapiserii după cartoanele lui Prassinos, Magnelli, Messagier.

Recent a fost executată, după un colaj din 1938 al lui Picasso — « Dames à la Toilette » o tapiserie de 3,30 × 4 metri la care s-a lucrat timp de doi ani și jumătate. Colajul lui Picasso care a servit drept carton fusese realizat din hîrtii colorate, uneori gofrate și de o calitate foarte diferită. Transpunerea a respectat întocmai, prin folosirea unor « puncte » extrem de variate, nu numai nuanța hîrtiilor originale, dar și textura lor.

După același carton va fi țesută o altă tapiserie, de data aceasta numai în alb și negru, folosindu-se fire de lînă de diverse grosimi, care printr-un joc de contraste să pună în relief frumusețea materialului.

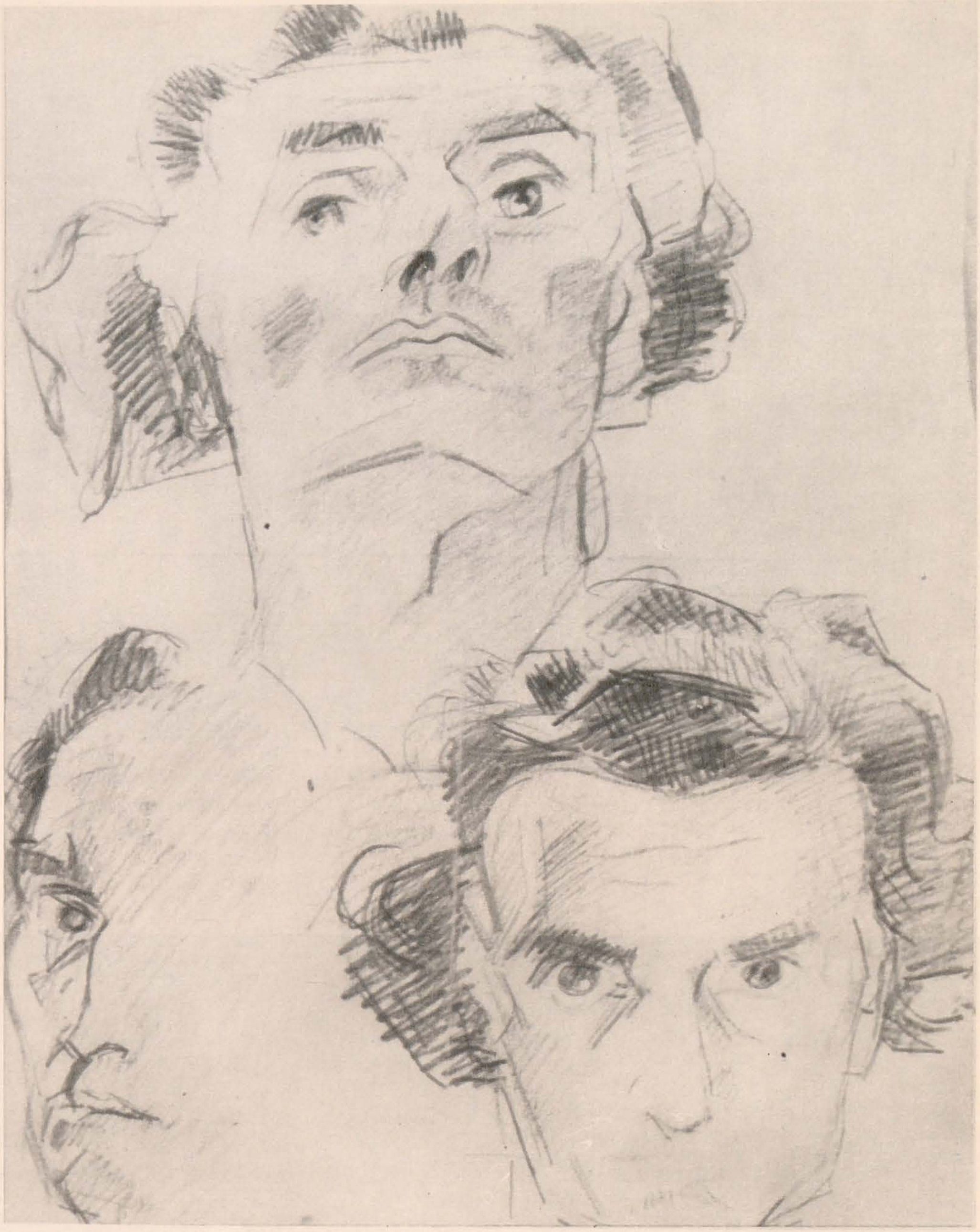
■ În cadrul lucrărilor edilitare ce se execută la Paris, în arondismentul al XV-lea, ivindu-se necesitatea integrării în ansamblul urbanistic al centralei de termoficare, Societatea « La compagnie française de chauffage urbain » s-a adresat sculptorului François Stahly invitîndu-l să ofere un proiect capabil să răspundă celor mai noi cerințe ale urbanismului. Cercetător pasionat și inventiv, el a colaborat în repetate rînduri cu arhitecții, iar comenzile primite din partea unor centre industriale franceze i-au dat posibilitatea să experimenteze noi materiale. Astfel, în 1955, a realizat pentru Siderurgia Franceză o lucrare din oțel inoxidabil, un relief în aluminium pentru « Éléctricité de France », elemente decorative pentru palatul O.R.T.F. (1963) etc.

Pentru a duce la bun sfîrșit cercetările și studiile sale, Stahly a grupat o serie de tineri artiști-artizani în atelierul său din Meudon, care a devenit un centru de predare a *lucrului în echipă*. În acest atelier a fost elaborat și pus la punct proiectul termocentralei care actualmente face obiectul unei expoziții organizate de Centrul de Creație Industrială în Pavilionul Halelor Baltard.

■ Deși inițial Suedia intenționa să participe la Bienala de la Veneția, în urma propunerii de boicot din partea artiștilor, criticilor și a altor grupuri, autoritățile suedeze au decis retragerea de la Bienală. Proiectul de participare era o reluare a experienței din toamna anului 1968 de la Moderna Museet din Stockholm, cînd, într-o libertate deplină creativă și de joc, copiii au construit « Modelul pentru o societate calitativă ». Pavilionul suedez de la Bienală urma să fie construit din materiale adecvate obținerii unui spațiu de acțiune. Acest tip de experiment, care accentuează importanța *acțiunii* în sine, s-ar fi situat pe direcția unor deziderate ale artiștilor suedezi privind lărgirea cadrului artistic al Bienalei.

S. A.

OLGA BUŞNEAG



Studii de autoportret—desen

ŢUCULESCU
ipostaze grafice

Omagiind împlinirea a 60 de ani de la naşterea lui Ion Ţuculescu, Muzeul de artă din Craiova a organizat în vara acestui an o expoziţie de pasteluri, acuarele şi desene, unele fiind executate de artist în anii timpurii ai creaţiei sale (1937—1940), altele în ultima perioadă de lucru (1960-1962).

În rîndul valorilor moderne care reprezintă « larii şi penaţii » cetăţii noastre plastice, Ion Ţuculescu se situează printre puţinii artişti vizionari, printre puţinii care ilustrează exemplar postura expresionistă a sensibilităţii estetice româneşti. Pastelurile şi acuarelele expuse în premieră la Muzeul de artă din Craiova ne înfăţişează aspecte inedite ale operei sale, aruncă lumini noi asupra complexităţii acestui mare temperament artistic. Nu sînt, cum s-ar crede poate, semne premonitorii ale acelui « strigăt de culoare » care ne va ului mai tîrziu. N-am putea să bănuim din aceste piese acel elan cromatic dionisiac, acea revărsare de o vitalitate primară de roşuri şi galbenuri din fazele folclorică şi totemică. Sîntem în apele calme ale pregenezei. Aici ne întîmpină faţa mai curînd « rece » a unui Ţuculescu preocupat de rafinamentul şi nuanţarea subtilă a culorii, de modul de distribuire a luminii difuze. Elementul-surpriză al ipostazei sale grafice îl constituie preferinţa marcată pentru armoniile organizate în jurul unor dominante reci. Pastelurile lui Ţuculescu sînt proiecţii ale unor « états d'âme », rezonanţe emoţionale în faţa unui vas cu flori sau a unei scene de interior. Motivul nu este decît un pretext de a sugera climate, de a construi armonii cromatice delicate, de a urmări voluptăţile tactile născute de pulberea fină a pastelului. Cu toate că multe din aceste piese sînt neterminate, fiind mai degrabă « game » de culoare, ele exercită o seducţie aparte prin impalpabilul atmosferei, prin fluiditatea spaţialităţii, prin însuşi aerul lor fragil de « eboşe » în care mai stăruie ceva din gestul spontan al artistului.

În pasteluri, Ţuculescu se arată sensibil la farmecul simplu al cotidianului, la poezia obiectelor obişnuite. El se apleacă cu o tan-

Muzica—desen

dreţe şi o rafinare bonnardescă asupra acelei scene intime intitulată Femeie în interior, scenă al cărei farmec tainic se ţese din freamătul griurilor în jurul femeii în halat verde, din dialogul cromatic înfiripat între obiecte (între pendula roşie şi talerele decorative de faianţă albastră, între scaunele verzi şi comoda roz-vechi). Nudul culcat, cu pufoasă carnaţie piersăcie, care se răsfaţă asemenea unui fruct somptuos pe cuvertura mov, devine, ca şi la Bonnard, o sursă de lumină. Aceeaşi poezie tihnită, acelaşi sunet vechi sugerează şi Femeie pe fotoliu, nou prilej de a convoca violeturi şi albastruri în ambianţa delicată a cenuşiurilor din fundal.

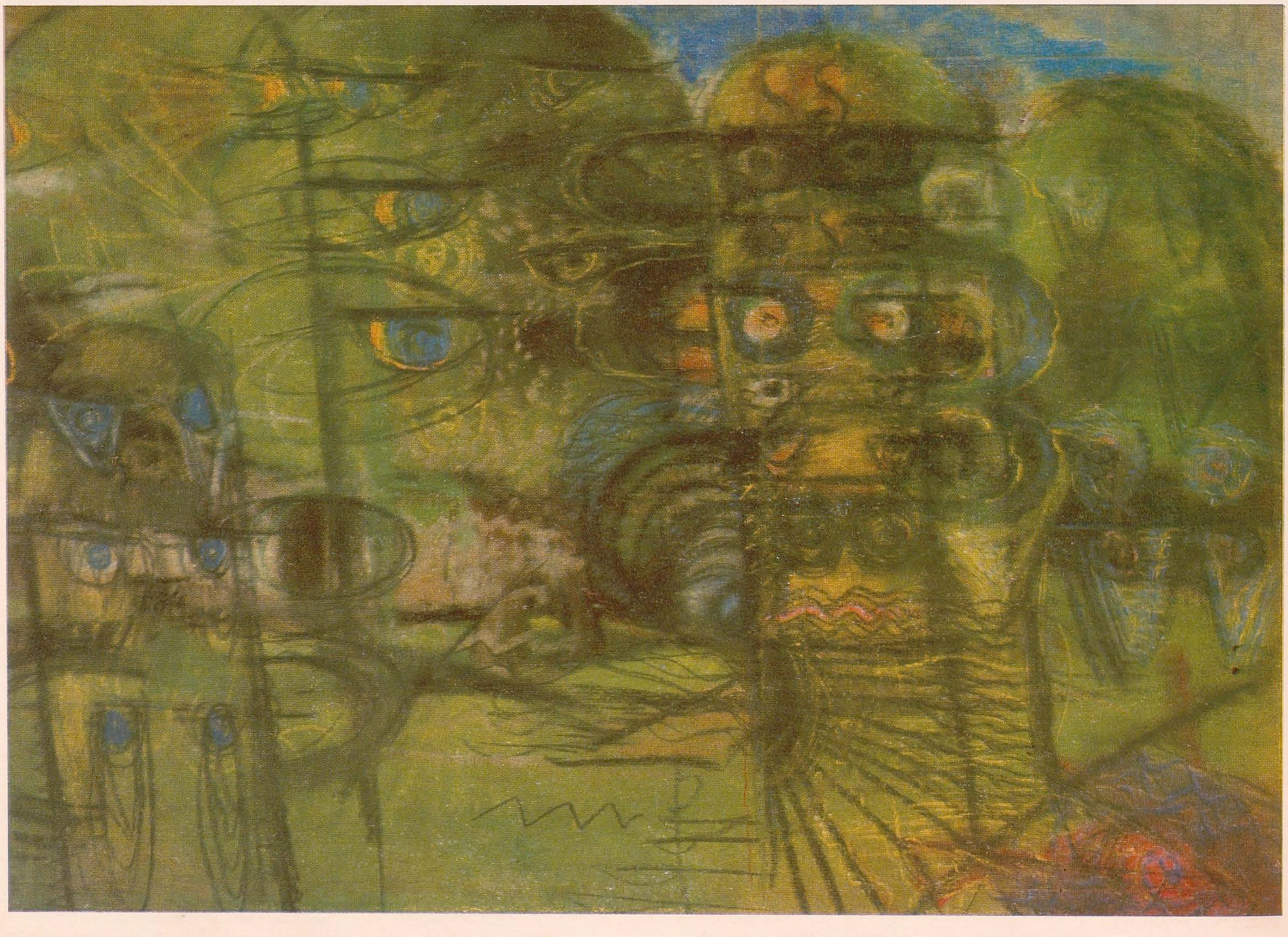
Acuarelele executate cam în aceeaşi perioadă (1937—1938) evocă Balcicul în diferite ipostaze cromatice, determinate de metamorfozele orare ale luminii (Balcicul în zori, Nuanţe de aramă la Balcic, Mare violacee la Balcic, Transparenţe la Balcic, Contraste de culoare la Balcic); ele resuscită, prin jocul de nuanţe şi alternanţa transparenţelor şi densităţilor materiei, poezia pămîntului dobrogean.

O răbufnire de intens dramatism învăluie Casa Caracîjilor, năpădită de vîrtejurile vegetaţiei, înălţîndu-se singuratică între colinele roz sub cerul de furtună. Malul monumental, abrupt, şi marea de un albastru profund din Ţărm înalt la Balcic au asprimea unui peisaj primordial. În acest decor sălbatic, căsuţele albe cu acoperişuri roşii comunică un destin provizoriu. Acelaşi sentiment îl generează şi Colţ la Balcic, cu indigo-ul mării prăvălite într-un hău, cu cer zbuciumat şi efemerele, minusculele, aşezări umane, pitulate la poalele ţărmului sfîrtecat. Dincolo de aroma acelui « genius loci » dobrogean, străbate aici fiorul unui expresionism disimulat.

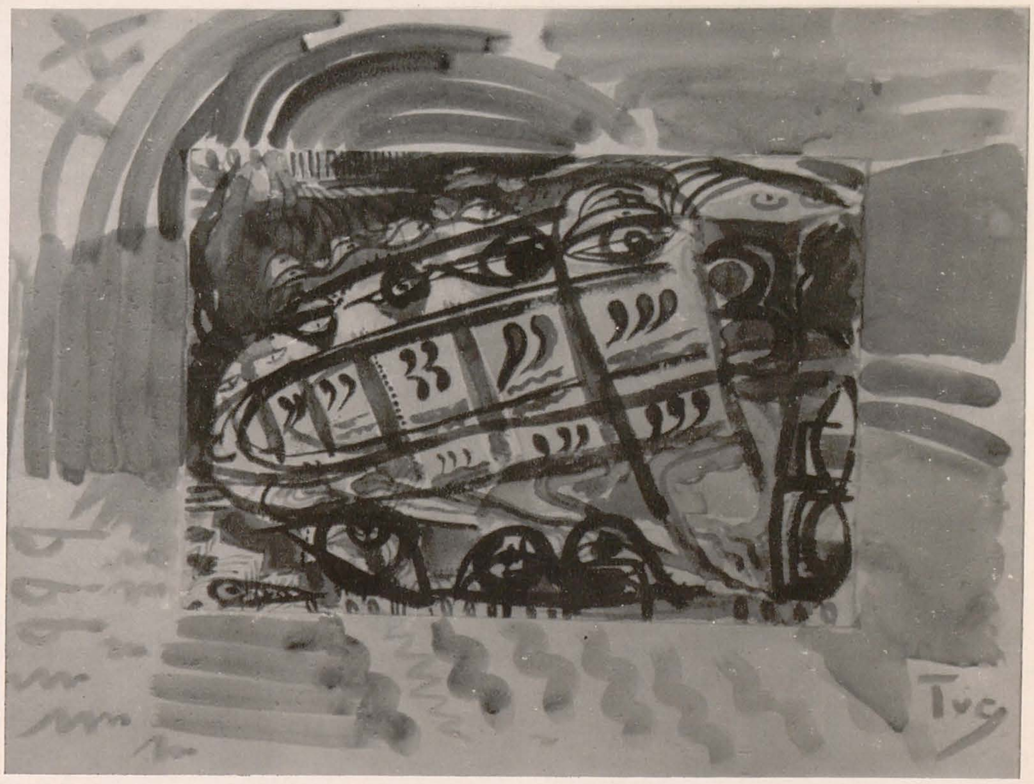
Cele cîteva file de carnet cu desene albnegru mi se par interesante mai cu seamă pentru că ele mărturisesc cît de adînc simţea Ţuculescu « interiorul » şi dinamismul liniei (nu numai al culorii), valorile ei muzicale.

Am lăsat către sfîrşit menţionarea celor cîteva pasteluri realizate la începutul deceniului al VII-lea, pentru că ele ne introduc în plin spaţiu ţuculescian, situîndu-se printre lucrările cele mai semnificative ale artistului. Afine ca desăvîrşire plastică cu ultimele sale uleiuri executate în frotiuri, aceste bucăţi în care palpită culori delicate, orchestrate polifonic, se caracterizează printr-o sporită rigoare compoziţională, printr-o epurare a năvalnicului flux emoţional, printr-o muzicalitate secretă. Ele învederează o puternică orientare către fantastic, calitate rar întîlnită în Wetanschaung-ul plastic românesc, mai cu seamă pînă la apariţia « fenomenului » Ţuculescu. Misterul este generat aici de intervenţia unor simboluri a căror semnificaţie rămîne ocultă.

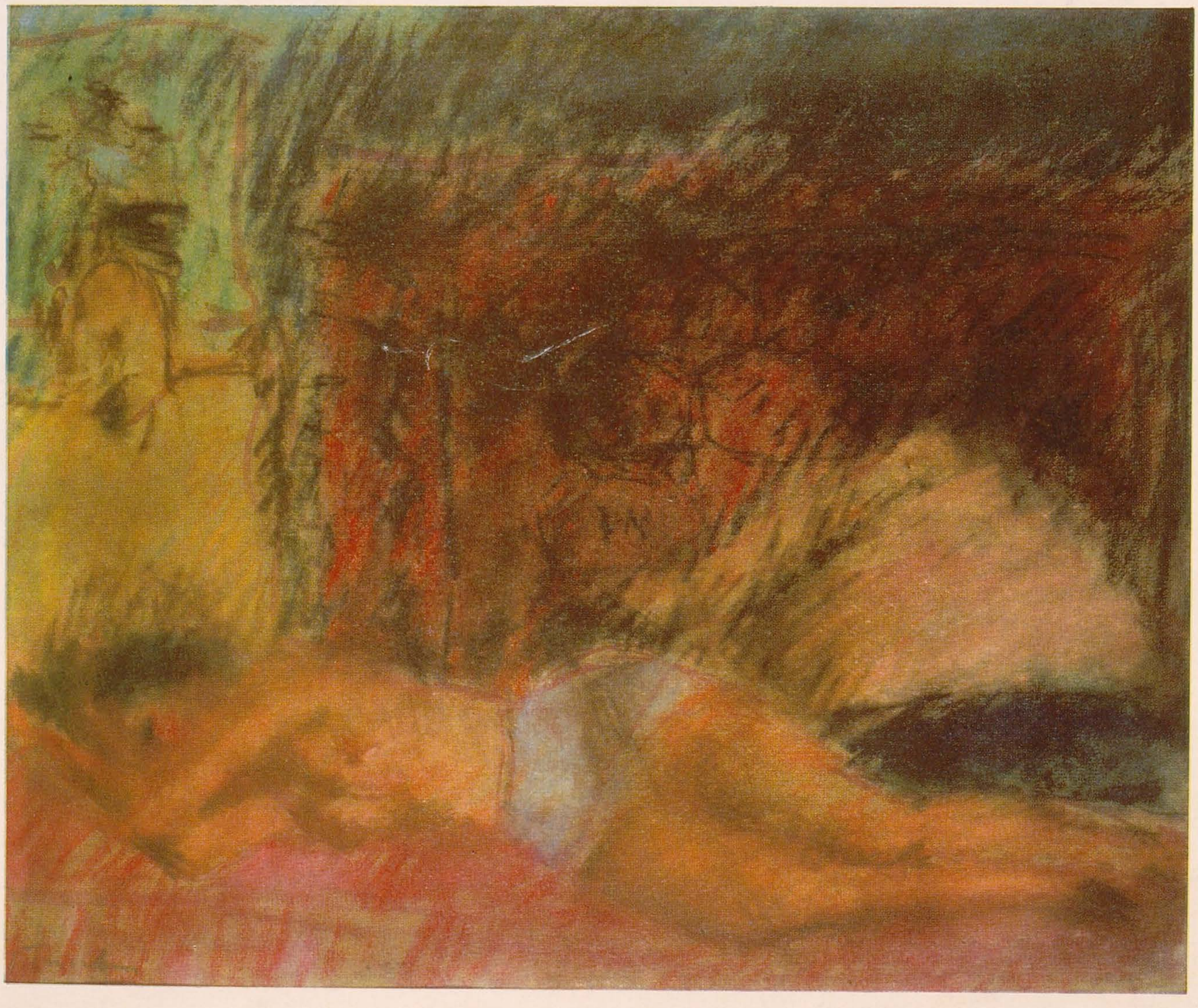
Peisaj fantastic—pastel



Dacă Peisaj fantastic are o vrajă mai mult decorativă, cu toată senzația de enigmă pe care o împrăștie ochii ce răsar de pretutindeni, Comuniune și Deznădejde contemplativă refac într-o cromatică diafană și rece, de rezonanță siderală, acel univers fantastic, tipic țuculescian, pecetluit de neliniști existențiale, ce caracterizează faza finală a artistului. Apariții stranii (un fel de vase-totem cu aluzii antropomorfe) populează spațiul halucinant al acestor pasteluri. Ușor oblic, un monumental totem negru-albastru, cu trei anse, domină fundalul de griuri străvezii din Deznădejde contemplativă; în jurul acestuia levitează într-o mișcare de balet bizar, mici totemuri roz; în ultimul plan se mai disting alte siluete vagi de totemuri (oranj și cenușiu-albăstrii); întreg cîmpul tabloului este invadat de accente negre, de ochi și anse graficate în culoare, care amplifică angoasa, atmosfera de « suspensie, ». Pentru universul încifrat al acestor piese, un fragment din jurnalul pictorului ne deschide, poate, zări clarificatoare: « . . . Mă dumiresc acum că am vrut să pictez peisaje — scoarțe românești, dar a ieșit o lume ciudată, plină de existențe umane simplificate, păsări și fluturi tot așa de stranii . . . Rațiunea a dirijat o pictură senină, senină ca scoarțele românești. Pictorul secret din mine a visat la altceva, la misterul cosmic » . . .



Grup dinamic—acuarelă



Nud culcat—pastel

REEVALUAREA FAZEI DE ÎNNOIRE DIN CREAȚIA LUI BRÂNCUȘI (II)

Azi se cunosc, datorită mai multor cercetători străini și români, probabil toate variantele și dezvoltările temei Sărutului la Brâncuși. În privința genezei și semnificației acestei teme, controversele și, uneori, opacitățile continuă însă. Mai mulți critici, printre care Ionel Jianu[1], au semnalat că tema Sărutului provine teoretic de la Rodin care o tratase concret, cu știuta-i senzualitate și neîntrecutu-i modelaj. Sculptura lui Rodin (1886) înfățișează, înlănțuiți și sărutîndu-se, un bărbat și o femeie, nuzi, șezînd pe un fel de stîncă. Este un moment de extaz, de contopire prin dragoste, această celebră operă a lui Rodin, ceva mai simplificată decît Veșnica Primăvară (1884), înfățișînd tot o pereche de îndrăgostiți.

Și Brâncuși va simboliza înlănțuirea sau contopirea unei perechi de îndrăgostiți, dar în forme cu totul opuse celor rodiniene. A creat numeroase variante, începînd cu Sărutul aproape cubic din 1907, trecînd la cel paralelipipedic (1910), devenit monument funerar (cimitirul Montparnasse), apoi la formele ulterioare — una din 1911 (?), alta din 1915 (?), — revenind din nou, în 1921 (?), la forma cubică. Forma de stîlpi cu profiluri de ochi o începe, se pare, în 1916, pentru a trece la stîlpii cu ochi mai protuberanți (spre 1933), destinați Templului de la Indore și rămași în ghips în atelierul său parizian (acum la Muzeul de Artă Modernă din Paris). Se pare că în 1921 a făcut acel Sărut alcătuit dintr-o lespede de piatră, căreia i-a agățat două belciuge, aici reliefînd mai abstract, prin inciziile dălții, chipurile și brațele perechii și anticipînd gravurile de pe arhitrava Porții Sărutului. În fine, Piatra de hotar, datată de Geist — 1945 și de Paleolog — 1940, readuce perechea de îndrăgostiți (figurați cu cap, brațe și picioare), dar altfel decît este reprezentată la cimitirul Montparnasse. Două socluri cubice repetînd același motiv, prin incizii, servesc drept bază și arhitravă.

Toate aceste opere sînt reproduse și datate în modul arătat în monografia lui Sidney Geist (1968), cu excepția unui Stîlp al Sărutului (1933), lucrat în ghips și posedînd o interesantă orînduire de socluri. Mai întîi, la bază o formă aproape sferică, avînd patru mari deschizături (asemănătoare cu baza sculpturii în lemn Regele Regilor sau Spiritul lui Budha, dar aici forma trecînd de la sferă la cilindru, tot cu găuri mari și cu marginile rotunjite). Peste bază este așezat un semi-cub mai larg decît baza și decît elementul alcătuit din doi octaedri trunchiați pe care, în sfîrșit, este așezat Stîlpul Sărutului, sugerînd opt stîlpi alipiți, cu cîte două profiluri de ochi în cerc, de cele patru părți. Această lucrare, ca și altele legate de aceeași temă, este prezentată în monografia Jianu (reproducere 16).

În cadrul acestui articol vom urmări elucidarea genezei Sărutului și semnificația lui, insistînd mai puțin asupra procesului morfologic.

Ceea ce stîrnește îndeosebi interesul văzînd Săruturile din 1907 (două exemplare în țară, unul în piatră la Muzeul de artă din Craiova, altul în ghips la Colecția Storck, București) și cel de la cimitirul Montparnasse din Paris (1910) este contopirea într-un cub (1907) și într-un paralelipiped (1910) a două ființe. Cubul cuprinde bustul unei femei și al unui bărbat cu frunțile, ochii și buzele alipite, cu sînii și pieptul tot alipiți și, mai neobișnuit încă, cu brațele petrecute de jur împrejurul trupurilor. Gestul brațelor întărește semnificația indisolubilei iubiri, ideea dualității într-o unitate de nedestrămat. Monumentul de la Montparnasse înfățișează, sub formă de monolit, tot contopiți, pe cei doi îndrăgostiți, dar aici trupurile lor apar întregi, șezînd cu genunchii alipiți. Brațele, petrecute de jur împrejurul lor, și picioarele par mai curînd reliefuri suprapuse formei.

Formele acestea au intrigat și continuă să intrige. Spre sfîrșitul vieții, Brâncuși, care de obicei nu explica semnificațiile operelor sale, dar dădea lămuriri asupra executării lor, a « făcutului » lor, i-a împărtășit pictorului și profesorului polonez Bohdan Urbanowicz unele idei în legătură cu Sărutul de la Montparnasse.

Înainte de a reproduce spusele sculptorului, care nu se potrivesc în totul cu împrejurările în care s-a așezat monumentul la cimitirul Montparansse, sînt necesare unele precizări. Sculptura a fost executată—după cum susține, fără a motiva datarea, Sidney Geist — înainte de mijlocul anului 1910 și, ulterior, a fost așezată pe mormîntul unei intelectuale ruse, Tania Rașevskaia (numele exact este dat de Barbu Brezianu), care a murit la 5 decembrie și a fost îngropată la 12 decembrie 1910[2]. Din cercetările lui Barbu Brezianu reiese că Tania Rașevskaia, studentă în medicină, însuflețită de idei progresiste, venită din Kiev la Paris, s-a sinucis în urma unei neînțelegeri cu logodnicul ei, doctorul român Solomon-Basile Marbé. Imediat după moartea ei, doctorul Marbé, prieten cu Brâncuși, (ca și sora sa, recent decedată, Clara Marbé, de la care Brezianu a căpătat aceste interesante informații obținute la Ploiești, unde trăia ea), a apelat la sculptor pentru ridicarea unui monument. Sărutul — care, susține Brezianu, se afla încă din 1908 și nu din 1910 în atelierul lui Brâncuși — « a fost considerat drept simbolul cel mai potrivit spre a acoperi mormîntul Taniei »[3].

Ce i-a mărturisit Brâncuși pictorului și profesorului Bohdan Urbanowicz apare, mai ales prin fundamentele gîndului, deosebit de semnificativ: « Am primit o comandă la Paris pentru monumentul funerar a doi soți. Consacrînd — așa cum de altfel am obiceiul — mult timp acestei sculpturi, mi-am dat seama cît de îndepărtată de adevărul esențial este reflectarea formelor exterioare a două ființe. Și cît de mult sînt ele, aceste sculpturi, depărtate de marele eveniment al nașterii acestor ființe, de bucuria și tragedia lor, fără a mai vorbi de măreția vieții și a morții. Așa a apărut sculptura mea din cimitir, Sărutul. . . De fapt, am urmărit să aduc aminte prin ea nu numai de această unică pereche, dar și de toate acele perechi care s-au iubit vreodată pe această lume, înainte de a o părăsi. Fiecare din sculpturile mele este motivată de un sentiment profund »[4].

În ce privește geneza și semnificația acestei serii de opere ce exemplifică tema Sărutului, personal, — în mai multe studii, eseuri, arti-

[1] I. Jianou, Brancusi, Arted, Paris, 1963, contrapagina la reproducerea Sărutului de la cimitirul Montparnasse.

[2] Sidney Geist, Brancusi, New York, 1968, p. 16

[3] Barbu Brezianu, « Le Secret du Baiser de Brancusi », studiu publicat în La Revue du Louvre et des Musées de France, anul 19, nr. 1, 1969.

[4] « Așa l-am cunoscut pe Brâncuși » — De vorbă cu pictorul Bohdan Urbanowicz, interviu luat de M. Radian, Magazin, XI, nr. 524, 21 Octombrie 1967. Aceleași mărturisiri ale lui Brâncuși au fost comunicate de profesorul și pictorul polonez mai întîi într-o revistă din patria sa, sub titlul Vizita mea la Brâncuși — decembrie 1956. Comunicarea a fost tipărită în cartea Colocviul Brâncuși (13—15 octombrie 1967) Editura Meridiane, București, 1968, pp. 108—110.

ANDRÉ DERAIN: Figură ghemuită, 1907. (Muzeul Secolului XX, Viena)

Sculpturi de la biserica din Aulnay, Franța, sec. XII; la stînga *Gemenii*

cole, — am interpretat viziunea lui Brâncuși ca provenind dintr-o legendă indo-europeană, devenită ritual la țăranii de odinioară. Ne referim la legenda arborilor îmbrățișați sau înlănțuiți. Se știe că în vechime — și nu numai la români — arborii erau considerați ființe vii, și exista chiar credința că arborele este reîncarnarea unui suflet. La sate, odinioară, cînd era vorba de o pereche de tineri care se iubeau și nu izbuteau să se căsătorească, fiind despărțiți de moarte, atunci supraviețuitorul sau supraviețuitoarea sădea pe mormîntul celui dispărut doi arbori alipiți, care își împleteau cununile. Pornind de la sensul folcloric al legendei arborilor îmbrățișați — poate mai întîi pentru a simboliza dragostea celor vii, eternitatea iubirii — ideea aceasta poate căpăta uneori și sensul de « căsătorie a morților »[5].

Recent, am mai aflat următorul obicei ce se practică la unele nunți țărănești în Oltenia. Cînd mirii se întorc de la cununie, sînt întîmpinați de către soacra mare cu un prosop lung, cu care îi înfășoară. Așa înfășurați, mirii intră în casă și li se servește primul pahar din mîna altora, iar după miri bea și soacra. (Informație primită în ziua de 14 iunie 1970 de la avocatul Eugen Dragomir din București, a cărui soție este olteancă, în urma unei conferințe rostite de noi, conferință în care discutam îmbrățișarea din Sărutul).

Mai amintim că indisolubila unire între ființe era simbolizată la vechii greci prin două puternice grinzi sau doi stîlpi înfipți în pămînt și legați între ei prin alte grinzi mai mici. Astfel, la Sparta s-a ridicat un monument

[5] În afară de publicații mai vechi, am formulat această interpretare în comunicarea făcută la Colocviul Internațional Brâncuși, București, octombrie, 1967, sub titlul « Semnificații ale morfologiei brâncușiene », tipărită în cartea Colocviul Brâncuși, Ed. Meridiane, 1968, pp. 40–41, precum și în eseul « Confluences dans la création de Brancusi », tipărit în cartea Témoignages sur Brancusi.

închinat lui Castor și Polux, simbolizînd unirea frățească a Dioscurilor, nemuritorul Polux împărtășind destinul întru neuitare al muritorului Castor.[6].

Accentul pe înlănțuirea brațelor apare și în unele sculpturi romanice, și anume cînd, printre semnele zodiacului, sînt figurați Gemenii. Vizitînd, în 1968, sud-vestul Franței, cu prilejul Congresului Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, ținut la Bordeaux, am fost impresionați de arhitectura și sculpturile bisericii romanice de la Aulnay (jumătatea secolului XII). Mă aflam laolaltă cu diferiți critici, printre care și Ionel Jianu, cînd acesta mi-a atras atenția asupra uneia din pietrele cu reliefuri orînduite deasupra portalului fațadei vestice. Printre semnele zodiacului erau tocmai Gemenii, prezentați cu figura întreagă și alipiți. Capetele sînt mai mari, față de proporțiile trupurilor, și par a înfățișa o femeie și un bărbat, existînd deosebiri în expresia și tratarea ochiului, nasului, gurii, părului, arătate aproape din profil. Imediat sub bărbiile personajelor apar brațele înlănțuite, iar, sub ele, corpurile înfășurate pare-se cu mantii. Se văd și picioarele de la gleznă în jos. (Sculpturile au suferit oarecari deteriorări de-a lungul secolelor ca și edificiul însuși al bisericii «Saint-Pierre de la Aulnay»; bogat împodobit cu sculpturi de sfinți și animale unele răufăcătoare, el pare a fi fost construit în două etape). Ca și în picturile bizantine, zodiacul a fost constant și variat reprezentat pe fațadele romanice[7]. Gemenii apar reprezentați la diferite vîrste și în diferte feluri în frescele și sculpturile Evului Mediu. Prezentînd concepția sculpturii de la Aulnay, nu o dăm ca o certă sursă de inspirație pentru Sărutul lui Brâncuși; nu credem ca în 1907 sculptorul să fi putut călători pînă în sud-vestul Franței știindu-se cît de greu o ducea în acea vreme. Se prea poate să fie o simplă coincidență de concepție și expresie; sau, poate, Brâncuși să fi văzut altundeva, la vreo biserică românească sau franceză o imagine similară. Chiar dacă ar fi întîlnit o imagine asemănătoare a gemenilor, faptul acesta încă nu cred că anulează gîndul său la legenda și ritualul arborilor îmbrățișați. Apoi, tratarea lui Brâncuși este diferită, mai stilizată, mai abstractizată în variatele forme pe care le creează începînd din 1907. Gîndul său pornește de la îndrăgostiți, nu de la gemeni, și se referă la dragostea din viață și de după moarte.

Că uneori a intrat aici și gîndul la procreiere o atestă o altă formă a Sărutului — acum la Muzeul din Philadelphia, provenind din legatul Arensberg și datată 1908 de Eduard Trier și 1911 de Sidney Geist. Mai alungită decît forma din 1907 și mai puțin înaltă decît monumentul de la Montparnasse (acesta indicînd figurile întregi), forma aceasta — a doua sau a treia — cuprinde o mai mare porțiune din corpuri decît prima, sugerînd, după cum observă și Eduard Trier, că femeia ar fi însărcinată[8].

Nu știm cine a făcut cel dintîi corelația între Săruturile lui Brâncuși și sculptura pictorului André Derain — Figura ghemuită sau Omul chircit, operă cioplită în piatră (1907, 13 inci înălțime, fostă în colecția D.H. Kahnweiler, Paris). Opera lui Derain este, în orice caz, reprodusă de Eduard Trier în cartea sa Formă și spațiu — Sculptura secolului XX (tipărită în 1960 în limba germană, iar în anul următor în limba engleză). Criticul Trier nu vorbește de o influență directă a lui Derain asupra lui Brâncuși, ci face observația că în operele lui Ernst Barlach, André Derain și Brâncuși se constată tendința către figurile masive, în formă de bloc (aceasta sub influența artei culturilor arhaice sau « primitive »), ca o năzuință de a reda sculpturii autonomia estetică pe care ea o părăsise prin înfeudarea față de pictură. Tendința aceasta se datorește, în cazul lui Derain, influenței exercitate de Gauguin și orientării către așa-numita « sculptură neagră ». Figura ghemuită sau Omul chircit (The Squatter, cum este tradus titlul în cartea lui Trier, Crouching Figure, cum este denumit de Geist în catalogul american) înfățișează printr-o cioplire destul de rudimentară un om ghemuit, cu capul pe genunchi, cu mîinile încrucișate, pe acestea punîndu-se de altfel accentul. Geist susține că Brâncuși a putut vedea opera lui Derain (care a fost expusă în toamna anului 1907 la Galeria Daniel Kahnweiler, Paris), cu puțin timp înainte de a ciopli primul Sărut și vorbește de o « probabilă îndatorare » a lui Brâncuși față de Derain, recunoscînd că opera lui Brâncuși posedă « o forță de sentiment și o logică în construcție (logic of design) care nu sînt evidente în Omul chircit. Sărutul lui Brâncuși este un triumf stilistic și, ca atare, se înscrie în istoria artei. Este o contribuție modernă la mitologia dragostei ».

Corelațiile acestea au apărut la Sidney Geist abia în catalogul expozițiilor americane din 1969-1970 — și nu figurează în monografia sa Brancusi din 1968, în a cărei bibliografie Eduard Trier nici nu este menționat. Corelația Sărutul — Omul chircit a apărut la Geist în urma alocuțiunii rostite în cadrul Colocviului Internațional Brâncuși (București, octombrie 1967) de un alt valoros critic, ca și Eduard Trier, anume Werner Hofmann, pe atunci directorul Muzeului Secolului XX din Viena.

În intervenția sa la Colocviu, Hofmann se opune actului de a se insista « prea mult asupra izvoarelor folclorice ale operei » lui Brâncuși, pe motivul că, astfel, s-ar scoate această operă din cadrul de referințe contemporane (« frame of reference »), prin care arta capătă valoare proprie. Dar dacă d-sa respinge oarecum considerațiile folclorice și, implicit, cele stilistice românești, în schimb face unele corelații între Brâncuși și arta din jurul anului 1900 (Jugendstil, Art Nouveau, Stilul 1900), reținînd că Brâncuși a fost într-o vacanță, cînd urma Școala de Arte Frumoase de la București, la Viena (1897), amintind totodată comunicarea criticului Giuseppe Marchiori, care a tratat la același colocviu « Brâncuși și ,,Noua artă'' ».

Dar importantul istoric și critic italian Marchiori, recunoaște că « revelația originii artei lui Brâncuși, legată de o tradiție cu rădăcini în arta populară . . . s-a făcut abia în 1908, odată cu studiile pentru Sărutul . . . Respingînd sculptura « biftek » și urmînd principiul liberei căutări, Brâncuși a pornit de la cîteva forme primitive, tipice, elementare, cu aceeași ingenuitate ca în anii copilăriei, cînd învățase în satul său să cioplească lemnul ». Mai mult, Marchiori contestă că operele lui Brâncuși din perioada 1910-1920 ar avea vreo legătură cu sculptura cubistă, chiar dacă el « trece la cunoașterea eului său prin intermediul operelor din care s-a inspirat toată sculptura modernă ». « Noua artă » (sau Jugendstil-ul, Modern Style-ul, Art Nouveau) constituie doar un episod în procesul creator al lui Brâncuși — a susținut Giuseppe Marchiori — stăruind asupra originalității artistului[9].

Dacă, în mod contrar opiniilor lui Marchiori, Werner Hofmann respinge importanța interpretărilor folclorice asupra operelor lui Brâncuși, în schimb insistă asupra influențelor pe care le-ar fi putut exercita asupra sa Derain.

Întrebîndu-se care este, într-adevăr, momentul de cotitură în opera lui Brâncuși, Werner Hofmann îl fixează în crearea operei Sărutul, de unde urmează «două direcții complementare și profund dialectice: una spre elansare și alta spre forțele zise chtonice». Tot-

---

[6] Articolul despre Brâncuși, semnat de Corneliu Mihăilescu, Universul Literar, 22 Aprilie 1928, vd. și eseul nostru din Revista Fundațiilor, iunie 1944, pp. 653—654.

[7] Aulnay, texte de l'atelier du Coeur -Meurtry (ghid cu ilustrații). Fotografia aici reprodusă ne-a fost trimisă de Ionel Jianu, căruia îi aducem vii mulțumiri.

[8] Eduard Trier, Form and Space, The Sculpture of the Twentieth century, Thames and Hudson, London, 1961, texte p. 54.

[9] Giuseppe Marchiori, « Brâncuși și ,,Noua Artă'' », Colocviul Brâncuși, pp. 76 și urm.

odată el a acentuat: « În ce privește Sărutul, cred că ar trebui să se facă într-o zi o comparație metodică cu o operă de Derain, pe care am putut să o cumpăr pentru Muzeul Secolului XX din Viena. . . Provine din colecția Kahnweiler din 1907 și reprezintă un om chircit, înscris într-un bloc de piatră. . . Brâncuși a fost precondiționat de acest bloc. . . Este posibil ca Brâncuși să fi cunoscut Omul chircit al lui Derain . . . Dacă presupunem că l-a cunoscut, totul devine interesant și pasionant, pentru că, alăturînd Sărutul din 1908 (de fapt, 1907 n.a.) și Omul chircit din 1907, observăm o diferență esențială: acest cuplu care se îmbrățișează intră în lumea pietrei printr-un fel de hotărîre liberă. Există de asemenea un element de spiritualizare pe care nu-l vedem în opera lui Derain.[10].

După cum se vede, Eduard Trier, Werner Hofmann și apoi Sidney Geist corelează Sărutul de Omul chircit, recunoscîndu-se însă superioritatea creației lui Brâncuși— cea de început, căci dezvoltarea temei Sărutului va ajunge la viziuni și soluții pe care nu le putuse imagina Derain.

Noi susținem, însă, că și sentimentul, și ideea, și viziunea din Sărutul sînt cu totul altele decît cele din figura oprimată a lui Derain și că, la bază, rămîne inspirația din folclorul și din stilizarea românească. Ipoteza noastră a găsit crezare în studiile unor critici ca Mario de Michelli și alții, care o și citează (legenda și ritualul arborilor îmbrățișați[11].)

Dacă, în afară de izvoarele folclorice și stilistice românești, trebuie să căutăm undeva sensurile de orientare ale creației lui Brâncuși în anii de cotitură (în opere ca primele Săruturi sau Cumințenia Pămîntului, operă pe care o vom reanaliza cu alt prilej), atunci nu la Derain trebuie să ne referim, ci la Gauguin.

Acesta, ducîndu-se în insulele polineziene, a adus artei moderne — atît picturii cît și sculpturii — orientarea spre formele arhaice, primitive, stilizate.

Încă nu se cunosc îndeajuns sculpturile și ceramica lui Paul Gauguin, artistul care sfătuia pe colegii săi: « gîndiți-vă mereu la persani, la cambodgieni și mai puțin la egipteni. Marea noastră greșeală este elementul grec, oricît de frumos ar fi el ». Stăpînind cele mai înaintate mijloace ale picturii moderne, adică ale post-impresionismului, dezvoltat și de el, Gauguin a recurs la «povețele» artei populare, cu prospețimea, puritatea și procedeele-i de stilizare. Contactul cu arta indigenilor din Tahiti și Marchize i-a fost de folos lui Gauguin, deoarece aceștia aveau un remarcabil simț al decorativului. Numeroși sînt criticii care, ca René Huyghe, subliniază că « înainte de Picasso și Derain ''descoperitorii'' artei negre, Gauguin s-a inspirat de la popoarele care duceau o viață primitivă » [12]

Dacă prezumăm că Brâncuși a putut vedea Omul chircit al lui Derain, atunci a putut vedea și retrospectiva Gauguin din 1906 — unde s-au expus 257 picturi, sculpturi în lemn, obiecte de ceramică, acuarele, pasteluri, desene, litografii, gravuri în lemn ș.a., după cum amintește Charles Morice. Printre desenele lui Gauguin găsim unul reprezentînd o pereche, bărbatul avînd un ochi mărit; de asemenea, în pămînt ars, o femeie-idol (în picioare și cu cap mărit). Lemnul sculptat Tefatu reprezintă figura întreagă a unui bărbat cu capul mărit și cu mîinile aduse în dreptul pieptului, antebrațele fiind sprijinite pe genunchi. Sculptura are o formă columnară. O altă figură înscrisă într-un bloc de lut ars este cea a Hinei, o femeie șezînd cu picioarele încolăcite și avînd mîinile aduse la picioare[13].

Acestea l-au putut influența pe André Derain, precum și pe alți sculptori, așa cum arta africană îl va influența pe Picasso în 1907, în pictura Domnișoarele din Avignon, și însuși cubismul.

Trăind la Paris, Brâncuși nu a putut rămîne opac față de orientarea lui Gauguin către viziunile pure și patriarhale, față de stilizarea și decorativitatea operelor acestui artist inspirate de creațiile polineziene, cum nici față de aprecierea forței expresioniste a sculpturii negrilor africani, față de darul acestora de a construi sintetic planurile sculpturii.

Este însă demn de reținut că pe cînd francezul Gauguin s-a inspirat de la polinezieni, iar spaniolul Picasso de la arta neagră, românul Brâncuși s-a îndreptat spre izvoarele folclorice și stilistice ale patriei sale, folosindu-le cu înțelepciune și luminozitate sufletească și creînd forme din ce în ce mai simplificate, mai esențializate, ducînd în înalt semnificațiile și sentimentele sale, modulînd stilizarea tradițional-românească într-o geometrie universală, prin care a deschis drumuri noi întregii sculpturi.

Opera sa, atît de personală și cu adevărat genială, este rezultatul unei confluențe între valorile spirituale de la obîrșia culturii poporului său și valorile către care se îndrepta la începutul acestui secol partea cea mai vie a artei universale.

---

[10] Werner Hofmann, Discuții, Colocviul Brâncuși, pp. 152 și urm.

[11] Mario de Michelli, Brancusi, Colecția I Maestri della Scultura, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1966, p. 5.

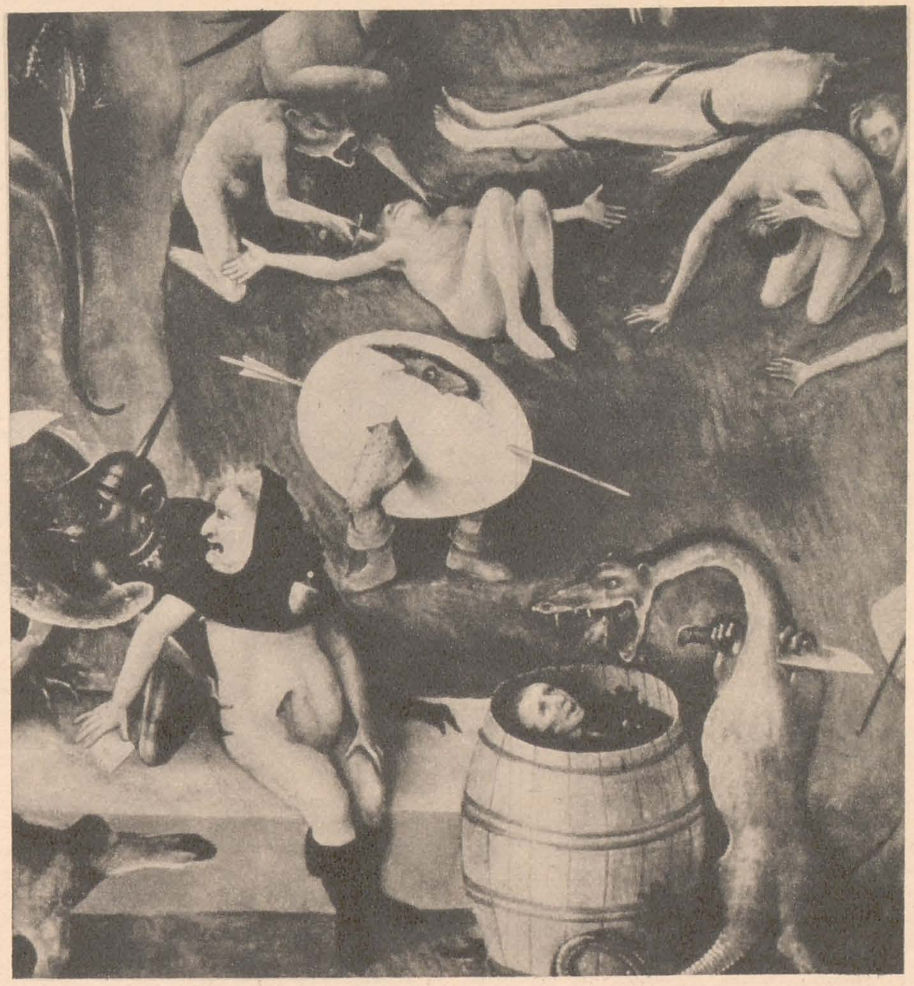
[12] Asupra rolului lui Gauguin în orientarea artei moderne, am stăruit în unele eseuri despre Brâncuși, ca și în prefața la romanul lui W. Sommerset Maugham, Luna și doi bani jumate, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963.

[13] Charles Morice, Paul Gauguin, H. Fleury Editeur, Paris, 1920, reproducerile operelor menționate la pp. 171, 190. 198, 224.

PAUL GAUGUIN: Desen

PAUL GAUGUIN: Tefatu — lemn sculptat

PAUL GAUGUIN: Hina — lut ars



HYERONIMUS BOSCH: Judecata de apoi (detaliu din panoul central)

EDGAR PAPU

CÎTEVA CATEGORII ALE FANTASTICULUI (I)

Delimitarea domeniului • Aparent, ideea de fantastic în artă ar cuprinde întreaga secțiune complementară realului artistic. Totuși, cei doi termeni nu sînt antonimi în felul lui alb-negru, finit-infinit, ființă-neființă. Noi nu putem realiza volumul integral al artei în exclusivul dualism real-fantastic. Incontestabil că fantasticul reprezintă expresia cea mai puternic reliefată a opoziției față de real. Aceasta nu înseamnă, însă, că ar fi și singura categorie care i se opune. Admițînd accepția contrarie cu mult prea cuprinzătoare, am condamna ideea de fantastic la o formulă vagă, haotică, deschisă către acea extindere abuzivă care subminează orice efort îndreptat către cunoașterea efectivă a unui fenomen. Pentru a preîntîmpina această pierdere și risipire a noțiunii în zona nemăsurat mai vastă a ceea ce nu este real, se cere o prealabilă delimitare a domeniului său strict, așa cum vom și încerca să facem, recurgînd la metoda eliminării.

Fabulos și fantastic • Realul se detectează prin intuiție imediată, fiindcă el exprimă un ansamblu de date care ocupă întregul nostru spațiu de orientare. Fantasticul, însă, nu reprezintă un fenomen inițial, ci doar termenul unei corelații consecutive. În sine nimic nu este fantastic, de vreme ce noțiunea sa nu se poate releva decît în raport cu realul. El alcătuiește doar o expresie secundă a cunoașterii, ce presupune prealabilă existența bine precizată a intuiției de real, singura prin care această nouă deschidere asupra lucrurilor devine capabilă a se constitui pe o altă cale. Pentru înțelegerea fenomenului apelăm, cu simplu titlu analogic, la o altă ecuație din domeniul gnoseologic. Așa apare, bunăoară, și caracterul secund al categoriei negației, care nu poate exista decît în raport cu o primă acceptare a ceva, deci cu o constatare afirmativă, asupra căreia se aplică să o nege.

De aceea nu considerăm drept fantastice orientările imperfect racordate la real ale lumii primitive. Ele se integrează într-o altă categorie, și anume a fabulosului; această categorie nu cunoaște realul în sensul nostru și în consecință nu poate stabili cu el o corelație. Însăși noțiunea și termenul de fantastic nu-și identifică proveniența decît de pe o poziție a realului, singura în măsură a califica fenomenul ca atare. Cînd acest fantastic este un dat prim, și se confundă cu intenția imediată, cu obișnuitul, cu cotidianul, el se reduce doar la fabulos. Un filozof deosebit de subtil, Georg Simmel, care, însă, asimilează arbitrar și fantasticul și fabulosul în noțiunea omogenă a secretului, face totuși o distincție, remarcabilă și înlăuntrul acestei presupuse omogeneități. « În epocile primitive — spune Simmel — secretul avea valoare de uz, și omul trăia printr-însul; pentru viața lui, nu se putea lipsi cîtuși de puțin de el; era forma sa de a poseda lucrurile . . . » Aceasta pentru epocile primitive. « Acum, însă — adaugă Simmel — cînd efectiv știm atîtea lucruri, secretul are valoare de raritate »[1]. Această distincție se adaptează perfect coordonatelor noastre. Secretul ca valoare de uz reprezintă fabulosul; secretul ca valoare de raritate, opus, deci, în mod expres realului, reprezintă fantasticul.

Faptul se luminează într-o determinare din cele mai exacte. Fabulosul este tot un real — considerat, cel puțin, ca atare de aceia ce-l folosesc — însă un real mai imperfect, prin amestecul său cu ceea ce, printr-o mai tîrzie discriminare, va deveni fantasticul. Progresul cunoștințelor va ajunge să disocieze acest amestec și să-i izoleze cu strictețe termenii. Numai astfel prinde să se profileze viguros noțiunea fantasticului, anume prin poziția sa lipsită de echivoc în fața realului, odată cu depășirea vechii stări tulburi, confuze, înlăuntrul realului, așa cum se manifestase fabulosul. Această ultimă categorie va fi, deci, eliminată din preocupările noastre. Pe noi nu ne interesează realul imperfect, ci fantasticul propriu zis.

Oniric și fantastic • Urmîndu-ne seria vederilor reductive, trebuie să semnalăm că fantasticul nu se confundă nici cu oniricul. Deoarece, însă, n-am dori să ne repetăm în cadrul unui viitor studiu, consacrat special acestei ultime categorii, ne vom limita oricum numai la considerații foarte sumare. Vom pleca de la unele reflecții succinte

---

[1] Georg Simmel, Fragmente und Aufsätze, München, Drei Mosken Verlag, 1923, pp. 41-42.

dar concentrate, datorate recent la noi lui Radu Bogdan[2]. Fără a invoca toate distincțiile văzute de el între registrul fantastic și cel oniric, ne oprim numai la ideea că «visul, ca fenomen, este el însuși o realitate». Mai poate fi atunci vorba de opoziția față de real, trăsătură pe care o implică cu necesitate fantasticul? Dar chiar dacă arta nu consideră a intra în preocupările ei, faptul că visul, ca fenomen, constituie o realitate, ea nu poate, totuși, trece cu vederea că el proiectează și imagini ale realității, care se pot confunda cu cele înregistrate în timpul veghei. Oniricul cuprinde, printre altele, și forme, culori sau mișcări coerente, uneori cu nimic deosebite de tot ceea ce noi am integrat în componentele structurale ale realului.

Numai că nu așa apare el totdeauna. Realitatea distinctă a visului pe care noi am numi-o nocturnă, spre deosebire de realitatea veghii, nu mai știe să separe cu precizie, în proiectările sale imagistice, elementul real de cel fantastic. Se poate ivi, deci, un amestec similar aceluia din registrul primitiv al fabulosului. În cazul mixturei cu fantasticul — element care, de altfel, nu intervine obligatoriu în fenomenul oniric — acel fantastic apare iarăși înlăuntrul realului, într-o textură de conglomerat, iar nu în fața realului. În receptaculul visului nu mai există opusul termen necesar de confruntare și de comparație. De aceea, chiar dacă s-au dovedit finalmente falacioase, s-au făcut totuși dese apropieri între vis și fabuloasa trăire primitivă[3]. Fixarea deosebirii dintre ele reclamă, însă, o discuție prea amplă, care ne-ar depărta de obiectul direct al interesului nostru. Ne vom mărgini, în consecință, să o semnalăm doar sub aspectul artei. Astfel, artistul primitiv își execută opera tot în volumul fabulosului, fiindcă nu poate ieși dintr-însul, și nici nu știe altceva. Artistul oniric, cel puțin parțial, nu-și mai făurește lucrarea în cadrul visului, ci în stare de veghe sau semi-veghe, introducînd în complexul activității sale și termenul de confruntare al realului — absent mai-nainte în închisul circuit oniric — și căruia de astă dată știe că i se opune. Aceasta îl apropie mai mult de fantasticul propriu zis, dar numai formal. Termenii opoziției față de real sînt deosebiți între ei. Visul exprimă doar o altă realitate juxtapusă, chiar dacă nu integral explicată; el nu conține acel fior al misterului, despre care adesea nu se știe de unde vine. Acesta este numai un apanaj al fantasticului.

Fantezist și fantastic ● Invocăm aci scrisoarea din 1901 a expresionistului german Emil Nolde, în care pictorul afirmă următoarele: « A reuși să fii fantastic în operă poate fi un lucru foarte bun, dar a vroi să fii fantastic este o stupiditate »[4]. În ultimul caz, respins de Nolde, nu mai este vorba de registrul fantastic, ci de cel fantezist. Acesta din urmă nu este dictat de o strictă necesitate lăuntrică, ci se relevă adesea arbitrar și gratuit. În registrul fantezist lipsește cutremurul, care ne solicită fără excepție în cazul fantasticului. Acest cutremur își are și el rațiunea, pe care Roger Caillois[5] o descoperă într-o ruptură, care ne izbește, la un moment dat, și care trebuie resimțită puternic chiar de artist mai-nainte de-a ne-o sugera nouă. Categoria pur și simplu fantezistă se vede lipsită de această ruptură. Opoziția sa față de real este, ca și în cazul oniricului, mai mult o juxtapunere decît o contrapunere. Vrem, adică să spunem, în terminologie logică, că această opoziție se prezintă numai contrară, dar nu și contradictorie, relație pe care numai fantasticul autentic poate să o ilustreze. Totuși, juxtapunerea sau poziția de contrarietate a oniricului față de real se deosebește de aceea a punctului de plecare fantezist. Pe cînd prima exprimă datele unui alt real, cel nocturn, a doua se află solicitată doar de simpla înlănțuire, adesea arbitrară, a unui proces asociativ. Din aceasta rezultă și o altă trăsătură a categoriei fanteziste. Ea nu este un produs al fanteziei — cu implicita ei incandescență proprie fantasticului — ci numai al fantazării. În vreme ce prima noțiune își desprinde sensul dintr-o efectivă neliniște lăuntrică, a doua exprimă doar un voluptuos exercițiu de visare, care nu exclude uneori și folosirea formală a unor elemente de fantastic.

Absurd și fantastic ● În studiul său amintit, Radu Bogdan califică absurdul drept o « non-relație ». Noi i-am atribui totuși, o relație negativă sau, mai bine zis, «negativistă.» Această categorie nu contrazice realul pentru a-l modifica și eventual pentru a-l substitui, așa cum face fantasticul, ci îl contrazice pentru a-l desființa și a nu pune nimic în loc. Atît registrul real cît și cel fantastic se raportează la ceva, fie prin apelul la procesul cauză-efect, fie prin apelul la mister. Mai poate fi vorba de o raportare similară în cazul noii categorii? Consacrata formulă logică a reduce la absurd înseamnă a transforma acel ceva — în speță, o idee, o ipoteză — în nimic.

Dar să privim mai riguros distincția absurdului față de fantastic exclusiv. Într-o primă parte a acestei distincții sîntem de perfect acord cu Radu Bogdan, care afirmă că « fantasticul e grav, angoasant ». Păstrăm, însă, unele rezerve față de ultima parte a distincției: « absurdul e mai degrabă comic, descumpănitor ». În primul rînd, atributul « descumpănitor » poate fi anexat perfect și fantasticului, cel puțin în unele specii ale sale, de unde îi derivă și caracterul « grav și angoasant ». Diferența specifică nu ni se pare în această latură destul de vizibilă. Să privim și cealaltă însușire atribuită absurdului, aceea de « comic ». Nu se poate, desigur, contesta că, spre deosebire de fantastic, absurdul folosește copios atîtea vehicule și procedee din recuzita comicului, chiar a vechiului comic clasic. Se recunoaște însă, din primul moment, că le introduce în cu totul alt ansamblu integrator. Comicul nu se constituie ca atare decît în virtutea unui caracter parțial al său redus numai la obiect. Dacă iese însă, din această limită, extinzîndu-se și asupra subiectului, el se schimbă într-o nouă categorie, aceea a umorului. Dacă, în sfîrșit, procesul extinderii merge și mai departe — indefinit — cuprinzînd toate subiectele și obiectele laolaltă, întregul univers, atunci depășește și categoria umoristă, și intră în registrul absurdului. Această morbidă, nefirească proliferare de celule comice, care și-au pierdut inițialul lor sediu circumscris, se întîlnește cu coordonatele dezolării totale, ba chiar ale disperării. Fondul absurdului — spre deosebire de al comicului autentic, strict delimitat la sectorul său parțial — ne apare amar, adînc devastat, cum nici nu poate fi altfel înlăuntrul unei viziuni erozive, unde se transformă totul în nimic.

Relației reale cauză-efect, fantasticul îi opune cutremurul, misterul, pe cînd absurdul îi opune nimicul, însă nu acel nimic fecund, impenetrabil, reductibil tot la mister, din care se naște ceva, ca în concepția creației ex nihilo sau ca, bunăoară, în intuiția eminesciană a acelei lumi din Luceafărul, care încearcă să se genereze din goluri. Nu. Aci este vorba de un nimic sterp, de unde nu poate ieși altceva decît tot nimic. Natural că această viziune, care-l scoate pe om din echilibrul unui ax al realului, devine și ea dătătoare de o anumită angoasă, care, însă, nu se poate confunda cu angoasa specifică fantasticului. Altceva este neliniștea mîncată de o golire, de un pustiu în sensul lucrurilor, și altceva neliniștea combustivă provocată de un plin, de un efectiv ceva, nepătruns și misterios. Numai absurdul se luptă cu disperarea, pe cînd fantasticul înfruntă numai șocul, înfiorarea, zguduirea, spaima. Ni se pare că aci s-ar delimita în rădăcinile sale fenomenul ce ne preocupă.

Fictiv și fantastic ● Greșita identificare a acestor două noțiuni ar corespunde confuziei dintre simpla parte omogenă și întregul eterogen care o cuprinde. Așa numita în vechime « ficțiune frumoasă » — noi am numi-o astăzi ficțiune artistică — înglobează în domeniul său tot ce este artă, și realul și fantasticul, și categoriile distincte de amîndouă, enumerate pînă acum, adică fabulosul, oniricul, fantezistul și absurdul. Fictivul nu este, deci, anti-real, ci numai anti-documentar, dacă ar fi să opunem transcrierea crasă a documentului unei adevărate expresii artistice, trecute prin filiera creației. Aceasta nu înseamnă că cele două domenii ar fi complet străine unul altuia. Raporturile dintre ele au fost atît de variate și de complexe de-a lungul timpului, determinînd atîtea genuri intermediare cu granițe imprecise, încît o discutare mai amplă a acestei probleme ne-ar abate de la firul preocupării noastre. Destul numai să amintim că arta, în înțelesul ei strict, inclusiv partea fantastică, se inspiră adesea din izvoare documentare, numai că le transpune în coordonatele ficțiunii. Am spus « inclusiv partea fantastică », și stăruim asupra acestei observații. Faptul deschide noi perspective distinctive asupra fenomenului. El arată că fantasticul deși neapărat anti-real, nu este și neapărat non-existent. Poate că această distincție s-ar cere în mod special explicată.

Raportul fantasticului cu existența ● Înțelegem prin real sectorul de existență, care poate fi înregistrat de noi pe baza unei legi, înlăuntrul căreia urmărim relația dintre cauză și efect. O parte însemnată a existenței n-a intrat încă pentru noi în orbita acestei legi. Ca atare, în multe cazuri, noi nu putem ști dacă obiectul fantasticului există sau nu. Dar nu aceasta ne interesează, fiindcă expresia sau sugestia fantastică marchează o opoziție vizibilă numai față de real, în sensul definiției noastre de mai sus, iar nu o opoziție față de existență îndeobște, al cărei domeniu, cu mult mai vast, ascunde pentru noi atîtea date necunoscute. Una din întrebările cele mai deplasate este dacă Shakespeare credea el însuși în fantoma din Hamlet, prin urmare dacă a prezentat-o ca un dat existent, sau ca un simplu figment mental. La fel de deplasată devine o asemenea întrebare raportată la orice indiciu al acestei categorii. Drept dovadă stă faptul că, în unele ramuri ale fantasticului, știm sigur că obiectul său există, însă artistic nu ne interesează ceea ce îl face să existe, ci ceea ce îl face să apară fantastic. În sfera atenției noastre nu intră raportarea sa la noțiunea de existență, ci numai la noțiunea de real, căruia i se opune. Ne interesează adică numai corelația necesară, fără de care acel obiect nu poate să se identifice drept fantastic. Realul, ca materie intrată sub imperiul unor legi și relații determinate, apare, prin însăși această situare a sa, ca un fenomen relativ limitat. Or, fantasticul se naște din nevoia de libertate a spiritului, care, prin intermediul șocului neașteptat, devine capabil să depășească limita determinărilor înscrise în sfera reală.

Alte observații ● Opoziția dintre cele două categorii, deși îmbracă modul radical, acela al raportului de contradicție, nu atrage totuși, în sens absolut, și o excludere reciprocă. Fantasticul în artă lucrează tot cu componentele structurale ale realului, adică cu forma, culoarea, mișcarea sau materialul. Alcătuirile acestor componente nu mai dețin, însă, însemnătatea primordială, de expresii insubstituibile, prescrise de însăși realitatea care le sugerează. Forma, bunăoară, pe care artistic am văzut-o utilizată, în sens univoc, ca imitație a celei reale, se abate acum variabil de la această indicație, se sustrage deci, din relația unde o găseam integrată, și încetează a mai fi un element ferm. Slăbindu-i dependența față de comandamentul imitativ, care-i garanta acea fermitate, ea devine substituibilă. Aceeași desfacere de rigoarea unui indicator natural se surprinde deopotrivă și la toate celelalte componente structurale, urmărite în analiza realului. Dar chiar dacă fiecare din aceste componente își păstrează cu strictețe alcătuirea, se poate dezagrega relația firească dintre aspectele reale, astfel rezultate, făcînd să derive de aci tot o expresie a fantasticului. În sfîrșit, mai există cazuri cînd și structura părților și relațiile dintre ele urmează fidel indicațiile

---

[2] Radu Bogdan, Glosse despre fantastic în Viața Românească, 2, 1970, pp. 121–125.
[3] L. Lévy-Bruhl, La mentalité primitive, Paris, Alcan, pp. 42, 43, 90, 93, 135.
[4] Emil Nolde, Scrisoare către o prietenă, reprodusă în Secolul 20, 11–12, 1969, p. 222.
[5] Roger Caillois, Au coeur du phantastique, Paris, Gallimard, 1965, v. cap. I (Prima luare de contact).

« Gura de umbră », sec. XVI — Bomarzo

naturale, şi totuşi intervine o neaşteptată cezură de amănunt care decide mutaţia întregii opere, din aria realului, aşa cum o neînsemnată spărtură a unei corăbii, perfect închegată în tot restul funcţiunilor sale, o strămută din ansamblul plutirii. Cele spuse nu fac decît să ilustreze o idee pe care am formulat-o de la început. Anume, fantasticul se constituie numai în corelaţie cu realul, pe care îl defectează, contrazicîndu-l. Dar, totodată, am lăsat să se înţeleagă, în această privinţă, şi existenţa mai multor modalităţi, care se pot valorifica în diferite categorii ale fantasticului.

Avînd în vedere profilul specific al registrului respectiv, aceste categorii ale sale vor fi privite cu totul în alt fel decît cum am analizat componentele structurale ale realului. Acolo, în afară de mişcare, toate celelalte secţiuni, adică forma, culoarea şi materialul sînt iniţial figurative. Nu acelaşi lucru se întîmplă cu speciile fantasticului. Ele, dimpotrivă, sînt iniţial literare. Observaţiile lui Radu Bogdan ni se par, în această privinţă, deosebit de pertinente: « Fantasticul », afirmă el, « e prin excelenţă un apanaj al artei figurative. Dar fie că este vorba despre desen, fie despre pictură (sau sculptură, unde intervine mai rar), fantasticul rămîne literaturizant ». Şi mai departe adaugă: « indiferent cărei imagini desenate sau pictate ar aparţine, el poate fi sugerat prin cuvinte . . . » Este drept că, aşa cum precizează ulterior, domeniul figurativ aduce un plus faţă de echivalentul expresiei verbale, însă baza sa explicativă ne trimite la coordonate iniţial literare. Nu culoarea, bunăoară, sau materialul decid precumpănitor caracterul fantastic al unei opere, aşa cum l-ar decide în cazul realului, ci propulsorul tematic, motivul parţial sau total, legat şi el de diferitele incidenţe ale ideii, ale anecdotei, ale puterii expresive, ale situaţiei, ale atmosferei etc. Cu alte cuvinte, privirea noastră nu va mai fi călăuzită de criterii dominant structurale, ci va trebui să acorde un loc cu mult mai larg criteriilor descriptive, fără de care nu putem identifica fantasticul în diferenţierea variatelor sale ipostaze. Descrierea este, evident, în parte literatură, dar ea se vede cerută ca auxiliar imperios de însuşi resortul figurativ al artei fantastice.

Metoda anunţată îşi mai află raţiunea şi în alte laturi ale adecvării la noul obiect. Liniile de forţă, care solicită privirea asupra realului, se află la dispoziţia unei orientări imediate a noastră, aşa încît nu mai reclamă ingerinţe deosebite în procesul identificării. Fantasticul, dimpotrivă, intră, pe de o parte, într-o zonă mai străină şi mai depărtată de registrul intuiţiilor obişnuite, iar pe de altă parte cuprinde trăsături mai greu generalizabile pe cale directă, fiind prea intim legate de profilul special al unei anumite serii de obiecte. Faptul ne constrînge, în consecinţă, la o mai largă expunere demonstrativă şi la o mai detaliată metodă, ilustrativă şi descriptivă. Numai pe această cale mai laborioasă şi mai ocolită se poate preciza finalmente şi o structură şi o integrare a fantasticului, desprinse din experimentarea multiplelor sale categorii, pe care le vom urmări succesiv.

1. Fantasticul în natură • Straniul, bizarul

Am semnalat unele cazuri cînd ştim cert că obiectul fantasticului există, şi totuşi se opune realului, în a cărui rubrică el nu poate fi încadrat. Aceasta se întîmplă cu unele fenomene efective din natură, care generează categoria straniului sau a bizarului. Se desprind, însă, şi de aci mai multe variante, pe care le vom privi în parte.

a) Produsele întîmplării • Coincidenţa. Uneori natura modelează aparenţe asemănătoare celor artistice. Asemenea fenomene, deşi există, se opun totuşi realului şi se încadrează în fantastic. Ele contrazic legea, după care numai artistul se dirijează, prin manevrarea unui material, către finalitatea cerută de confecţionarea operei sale, iar nu natura însăşi, care se supune unor alte determinări. Asemenea produse ale întîmplării, deşi există ca fenomene naturale, intră totuşi, prin interpretarea ce o primesc, nu în domeniul real, ci în cel fantastic. Simţul omenesc al observaţiei, secondat de imaginaţie, a descoperit de mult unele din aceste capricii ale naturii, însă nu chiar din primele începuturi, ci în anumite faze mai evoluate, cînd omul şi-a însuşit, cu un discernămînt matur, noţiunea de real în viaţă şi în artă prin care să poată omologa amintitele expresii întîmplătoare.

De aceea, întîlnim adesea consemnări de acest fel într-o epocă de acută pătrundere în lucruri, cum ar fi Renaşterea. Iată, bunăoară, cuvintele lui Leon Battista Alberti în vestitul său tratat Despre pictură: « Natura însăşi pare că se distrează pictînd; priviţi crăpăturile marmurei în forme de centauri sau de feţe de regi cu barbă şi cu plete bogate. Mulţi afirmă că pe o piatră preţioasă din Pirro natura a zugrăvit nici mai mult nici mai puţin decît cele două muze, fiecare deosebită de cealaltă »[6]. Asemenea fortuite produse « artistice» ale naturii sînt exploatate adesea, cu un retuş imaginar, de artă însăşi, în registrul ei fantastic. Leon Battista Alberti vede acţiunea « artistă » a naturii în materialul pietrei sau marmurei. Şi mai frecventă apare această acţiune în pasta fluidă, capricios schimbătoare, a norilor, unde poeţii şi artiştii din diferite timpuri au surprins contururi sau chiar ţesături de animale atît reale cît şi fantastice.

Poate că asemenea contururi nubiforme au sugerat, în vechea mentalitate chineză, prezenţa dragonului ca putere stihială a cerului. La o lucrare a lui Muchi, pictor reprezentativ din dinastia Sung (960—1280), Oskar Münsterberg surprinde următoarele: « Şi el (dragonul, n.n.) se află învăluit în nori, şi numai unele părţi esenţiale ale capului scînteiază mistic, în afară, din lumea nepătrunsului »[7]. Aci nu este vorba de fabulos, ci de fantasticul propriu-zis, cînd s-a precizat de mult conştiinţa realului. De altfel, se ştie că dinastia Sung reprezintă o epocă foarte evoluată în istoria Chinei. Într-un peisaj unde se proiectează o imagine naturală obişnuită, îndeosebi a norilor şi a negurei, fantasticul se constituie în faţa realului, deşi, printr-un joc optic, se află sugerat tocmai de acel real. Desigur că un asemenea tip de fantastic, cu neaşteptatul fior ce-l trezeşte, poate fi oferit de mai multe exemple similare.

b) Excepţia organică • Teratologicul natural. La anumite organisme, inclusiv la cel uman, s-au ivit uneori excepţii monstruoase, care contrazic legile naturale. Apariţia lor echivocă, cu efectele unei halucinaţii, s-a crezut multă vreme inexplicabilă, dînd loc la supoziţii oculte, cum a fost în Evul Mediu a incubilor şi a sucubilor. Aceasta pînă în veacul trecut, cînd Geoffroy de Saint-Hilaire a înfiinţat noua, pe atunci, ştiinţă a teratologiei. Savantul francez a stabilit un tablou pe cît de complex pe atît de riguros al tuturor tipurilor de anomalii. Vom aminti numai cîteva cazuri, şi anume pe acelea care — uneori printr-o variabilă potenţare imaginativă — se întîlnesc, cu funcţiuni simbolice, şi în registrul fantastic al artei.

Aşa este, bunăoară, polimastia, sau mărirea numărului de mamele, fenomen pe care supralicitarea artistică îl reprezintă adesea potopitor, de la unele zeităţi feminine indiene şi pînă la Cybella mediteraneană. Şi mai cunoscut apare hermafroditismul, pe care— într-o simplificare extremă a definiţiei — îl putem caracteriza prin coexistenţa ambelor organe sexuale la aceeaşi persoană. Semnificaţia ideală a acestui tip, întruchipat în androginul platonic, se poate urmări, în reprezentarea sa artistică, din Antichitate şi pînă la unii mari artişti din Renaştere, inclusiv Leonardo da Vinci. Un fenomen şi mai spectaculos, în categoria aşa-numită a sicefalienilor, este tipul ianiceps, care înfăţişează două capete intim ataşate unul de altul, cu două feţe direct opuse. Corespunzătoare în artă apare aci figura cu funcţiune simbolică a zeului Ianus. Pe lîngă această expresie teratologică de ordin numeric, mai există în natură şi aceea de ordin dimensional, gigantismul şi nanismul. Sub aspectul primei anomalii excelează artistic îndeosebi un Goya, cu uriaşii săi. A doua monstruozitate se vede şi mai răspîndită în reprezentarea ei pe planul artei. Un Velazquez, bunăoară, sau un Goya pleacă direct de la modelul nanismului natural. Alţi artişti, însă, prezintă această dimensiune într-o mai pregnantă intensificare fantastică. Aşa se arată în anumite lucrări ale lui Altdorfer, acei îngeri pitici, care în comparaţie cu proporţiile figuraţiei şi ale detaliilor de decor, nu întrec mărimea unor porumbei. Monstruozitatea, însă, chiar prin exces diminuant, nu poate fi compatibilă cu acea prezenţă reconfortantă, pe care trebuie s-o sugereze asemenea fiinţe. De aceea, îngerii minusculi ai lui Altdorfer acţionează mai curînd ca apariţii nefamiliare, ambigui, de spirite demonice.

Se pare că domeniul teratologic natural, care astăzi, la stadiul său ştiinţific, atrage aproape numai interesul specialiştilor, mobiliza în vechime, în mod pasionat, atenţia întregii opinii publice, creînd adevărate psihoze de masă. Naşterea şi îndeosebi apariţia monştrilor intrau

[6] Leon Battista Alberti, Despre pictură (tr. George Lăzărescu), Ed. Meridiane, 1969, p. 39.

[7] Oskar Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte, Bd. I, II. Aufl. Esslingen, Neff, 1924, p. 232.

în registrul miracolelor, al intervenției forțelor oculte, al semnelor prevestitoare. O curiozitate nesățioasă, intensificată adesea pînă la obsesie, îi făcea pe unii scriitori să inventeze și să dea ca reale tot felul de monstruozități ale faunei — cu aplicări îndeosebi asupra omului — pe care le atribuiau cu precădere unor ținuturi exotice. Istoriile lui Herodot abundă de asemenea relatări. Și mai amplificate, în această privință, apar unele scrieri medievale, în care pretinsa « realitate » împrumută trăsături apropiate de viziunile delirante. Faptul că excepțiile teratologice erau privite sub aspectul miracolului, care ascunde semnificații decisive, explică, în parte, învestirea cu atribute monstruoase a anumitor zeități — așa cum am văzut mai sus în unele exemple — și mai tîrziu a demonilor. O lume supranaturală fantastică se situează astfel, vizual, față în față cu lumea obișnuită a realului, a simplilor muritori.

c) Specii normale cu aparență mixtă • Iluzia hibridului. În categoria precedentă am integrat abaterile, excepțiile, monstruozitățile din cadrul naturii. Acum vom privi unele specii foarte normale, cu trăsături existente la toți indivizii lor, însă a căror alcătuire somatică izbește neliniștitor, creînd iluzia unei combinații incongruente, de părți luate de la structuri zoomorfe deosebite. Uneori, « imaginația » naturii merge și mai departe, pînă a ne trezi asociații parțiale chiar și cu elemente de plante. Așa invocă Roger Caillois candylura din America de Sud, un fel de cîrtiță al cărei bot se termină în formă de floare. Nu este, însă, nevoie să recurgem chiar la asemenea rarități pentru a demonstra că natura se dovedește ea însăși o creatoare prolifică de fantastic. Astfel, reconstituirile operate de știința paleontologiei arată ca fiind perfect obișnuite în alte ere apariții de animale incredibile pentru ochii omenești de astăzi. Cei cîțiva plesiosauri care mai supraviețuiesc încă în fundul lacului Ness din Scoția dau numai o palidă idee asupra acestui ansamblu dispărut de faună « fantastică ».

Am invocat ilustrările depărtate de mai sus numai pentru a atinge unele din punctele extreme în spațiu și în timp, pînă unde, sub aspectul combinațiilor ei incongruente, se extinde această categorie în natură. Să o privim, însă, acum în mod mai strîns și mai circumscris, adică în laturile sale, care s-au văzut direct folosite de artă. Pentru aceasta nici nu este cazul să mergem prea departe. Unele din speciile cele mai obișnuite și mai normale, în cadrul categoriei lor de adaptare la viață, pot să prezinte asocieri disparate, care să contrazică schema orientării noastre în lumea realului, ceea ce le și face capabile să ne înfioare. Bunăoară, reptilele mari, prin trupul lor alungit și solzos, amintesc de prezența unor șerpi uriași, care, însă, umblă pe patru picioare, asemenea mamiferelor de uscat, avînd și botul dezvoltat tot ca unele din ele. În ciuda clasificărilor științifice pe care le cunoaștem și care explică fenomenul, ivirea neașteptată a unui ansamblu viu, alcătuit din asemenea asocieri, continuă să contrazică ceva din noi. Aceleași cunoștințe le avem și despre vietatea liliacului, care în semi-obscuritate se confundă cu o mică pasăre ce evoluează în spațiul apropiat. În momentul, însă, al identificării, cînd surprindem un șoarece ce zboară cu niște aripi membranoase, nu ne putem iarăși scuti de fiorul pe care-l provoacă orice apariție ambiguă. Cu atît mai intens devine efectul produs de vampir, un cîine care zboară cu același soi de aripi.

În asemenea cazuri, șocul acționează puternic nu numai din faptul incongruenței în sine, ci și din conștiința că părțile combinate provin, fiecare din ele, de la specii cu care asociem dinainte intuiția repulsiei și a primejdiei neașteptate. Concentrarea acestor diverse componente neplăcute într-o unică vietate monstruoasă sporește, prin adaosul unei ciudățenii « nefirești », ideea de respingător și de înfricoșător.

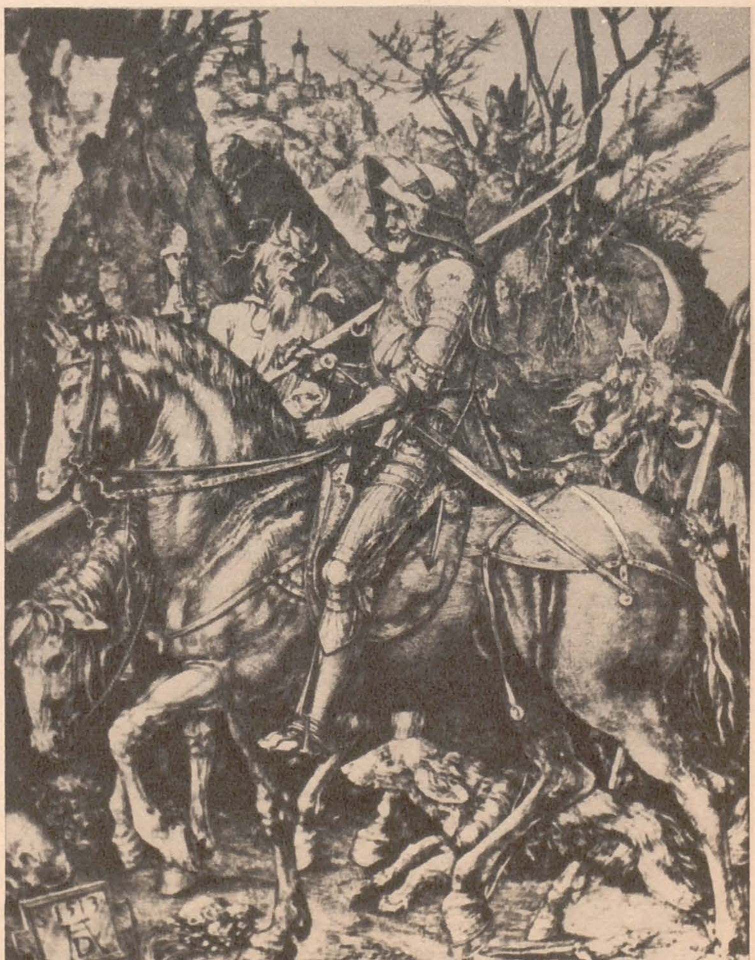
Așa se explică faptul că, deși specii naturale, expresiile vii ale ilustrărilor noastre de mai sus sînt folosite de artă în contexte fantastice. Dar, mai mult decît atît, ele servesc adesea ca modele pentru întruchipări monstruoase, am spune, logic-imaginare. Așa rezultă, bunăoară, unele figurări ale dragonului. Odată ce reptilele mari produc efectul unor hibrizi, pe jumătate șerpi, pe jumătate mamifere de uscat, iar liliecii apar pe jumătate șoareci, pe jumătate viețăți înaripate, de ce oare arta n-ar duce mai departe acest proces început de natură, printr-o încrucișare a hibridizărilor naturale? Dacă reptilei i s-ar amplifica încolăcirea serpiformă, și, pentru accentuarea contrastului, i s-ar înălța picioarele, ca să se apropie mai mult de ale cvatrupedelor obișnuite și i s-ar mai adăuga și aripile membranoase ale liliacului, prelungindu-se, astfel, într-o variantă și mai complexă, însuși tipul de inițiativă al naturii — în două din formele ei, aduse acum la confluență — s-ar obține dragonul, cel puțin într-una din figurările sale adînc reprezentative. Aci arta ne oferă nenumărate ilustrări. Ne oprim, însă, numai la una din ele, pe care am ales-o pentru desăvîrșirea execuției în sensul recent indicat. Ne gîndim anume la desenul lui Leonardo da Vinci, intitulat Lupta dintre un dragon și un leu. Aici dragonul prezintă anatomia, mișcările și chiar reflexele perfect individualizate ale unei viețăți existente aevea. Sub aspectul discutat există, desigur, și alte cazuri în care natura începe ea însăși procesul fantastic, pe care, după indicațiile ei, îl va continua în mod creator arta.

d) Medii și momente inaccesibile sau greu accesibile • Fantasticul mai apare sub o ultimă înfățișare a sa în natură. De astă dată nu mai este vorba de fenomene întîmplătoare sau de indivizi și specii izolate, ci de tranșe naturale întregi, luate global în alcătuirea lor. Ne gîndim, în primul rînd, la mediile care se opun condițiilor de existență umană, cum ar fi fundurile subacvatice, peisajele lunare și, îndeobște, toate acele regiuni de o factură sinistră și amenințătoare, inaccesibile locuirii. Nu se poate nega, cel mai adesea, caracterul fantastic al acestor mari tranșe de natură. Arta, folosindu-le în același registru, nu face uneori decît să le accentueze sau să le reliefeze fascinant trăsăturile amintite. În această privință, vestitul lavis al lui Gustave Doré, Corabie printre iceberg-uri, este, desigur, o potențare în zona viziunii, dar care pleacă de la elementul natural, efectiv existent, pe care-l oferă ambianța inospitalieră, ostilă și primejdioasă a mărilor polare.

Într-un sens similar acționează și unele medii obișnuite, în mod normal frecventate de om, dar care se află surprinse în momente excepționale, de mari calamități naturale, erupții vulcanice, revărsări de ape, uragane. Natura întreagă devine acum monstruoasă, de nerecunoscut, deschizînd, astfel, spărtura fantasticului în pînza echilibrată a realului. Sensibilitatea artistică a amplificat adesea într-un volum vizionar asemenea dezlănțuiri devorante, pe care i le oferă realitatea. Astfel, motivul furtunii răscolitoare, al vîrtejurilor nebune, se asociază adesea într-un context fantastic. Uneori efectul se obține și prin transcrierea exactă a acestor fenomene, care nu mai au nevoie de nici o supralicitare pentru a releva caracterul lor halucinant. Neîntrecută rămîne aci seria de desene ale lui Leonardo da Vinci în urma scrutărilor efectuate la țărmul din Piombino pentru a prinde ceva din dezlănțuirea sălbatică a vînturilor și a apelor. Deși observația sa este cît se poate de precisă, totuși anumite aspecte care dau iluzia că ar contrazice legile naturii, cum ar fi, bunăoară, ființa umană redusă la lipsa de pondere a unei frunze uscate, duse de furtună, laolaltă cu întreaga atmosferă de demență stihială, contribuie puternic la deschiderea unei perspective fantastice.

Privind diferitele variante ale fantasticului în natură, am surprins că expresiile artistice corespunzătoare pleacă dacă nu totdeauna de la existența efectivă a obiectului lor, în orice caz de la un nucleu sau de la un început al acestei existențe. Este și rațiunea pentru care am deschis seria analizelor tocmai cu acea porțiune din aria fenomenului, pe care o aflăm direct implantată în mediul natural. Astfel, am vrut să demonstrăm indiferența fantasticului față de conceptul existenței. Nu acestei noțiuni se opune fantasticul, ci realului, în înțelesul dirijării sale după logica unor legi confirmate de sensul comun. Contrazicerea lor, indiferent de existența sau inexistența obiectului contrazicător, generează fantasticul. El se afirmă numai prin situarea sa opusă, față în față, cu ceea ce noi identificăm drept real.

ALBRECHT DÜRER
Cavalerul, Moartea și Diavolul



2. Fantasticul viziunii deformante • Monstruosul, înfiorătorul

Urmărind categoria precedentă a straniului desprinsă din fantasticul naturii, am utilizat adesea termenii monstru, monstruozitate și monstruos. Pare atunci cel puțin paradoxal să identificăm abia acum o nouă categorie fantastică drept aceea a monstruosului. Și totuși, soluția noastră nu este lipsită de anumite rațiuni, pe care ne vom și strădui să le demonstrăm. În primul rînd, acolo s-a invocat numai un monstruos incomplet, pentru care nu există un termen special distinctiv. Mai precis, în categoria precedentă a fost vorba numai de o variabilă augmentare, diminuare, adăugare, scădere sau amestec de forme reale. Fiecare, însă, din aceste forme a rămas mai mult sau mai puțin intactă, în vreme ce numai relațiile între ele sau cu ansamblul s-au relevat « monstruoase ». În al doilea rînd, acest monstruos, să-i spunem parțial, nu constituie un factor determinant pentru a defini fantasticul natural. Bunăoară, chipurile rezultate întîmplător din activitatea artistă a naturii, cel puțin în ilustrările lui Leon Battista Alberti, evocă mai curînd grația decît monstruozitatea. De aceea, totul laolaltă, inclusiv amintitul monstruos incomplet, nedezvoltat în integritatea trăsăturilor sale, se subsumează unui alt unghi fantastic, acela al straniului sau bizarului.

În categoria de față se precizează, însă, altceva și anume un monstruos nu redus la bizareria ligamentelor, ci pătruns ca atare în toate celulele sale, fără nici o urmă de limitări obiectivate, prescrise de modelul naturii « fantastice ». Alcătuirile respective se revarsă acum într-o absolută dezlănțuire de mișcări lăuntrice, adesea de nuanță subterană. De astă dată nu mai sînt atacate doar relațiile dintre forme, ci și formele însele, printr-o subiectivă denaturare celulară a lor. Se ajunge, deci, la o viziune nu stranie, care privește numai abaterea modului de articulare al lucrurilor, ci la o viziune radical deformantă, care le devorează însuși miezul existențial. În al doilea rînd, monstruosul devine acum expresie autonomă și exclusivă, fără a-și mai integra subordonat factura într-o altă constelație fantastică.

Iată, însă că termenii deformare sau viziune deformantă ne creează o dificultate neașteptată în pătrunderea fenomenului urmărit de noi. Atacarea formelor, denaturarea lor, nu este o intervenție care ține cu necesitate de domeniul fantasticului, așa încît ea nu poate fi privită, în mod absolut, ca indice specific al monstruosului. Există bunăoară, o deformare dirijată tot în sensul realului, cu intenția de a-i accentua, prin exagerare, unele trăsături caracteristice. De aici rezultă numai categoria caricaturalului, care, în componența sa pură, nu are nimic comun cu fantasticul. Ar rămîne, oare, în acest caz, să privim monstruosul ca expresie a acelei deformări, întocmite doar în vederea unei contraziceri integrale a realului? Nu ne putem opri definitiv nici la o asemenea soluție, în sine corectă, dar incapabilă să delimiteze strict fenomenul sub aspectul diferenței sale specifice. Ceea ce ne reține aci este faptul că există și un tip de deformare, care, deși contrazice realul, nu se integrează cîtuși de puțin în fantastic. Ne vedem, astfel, constrînși să luăm o cale mai larg explicativă.

Anexînd, în această privință, un nou spațiu de discuții, trebuie să precizăm că monstruosul sau hidosul-înfiorător constituie numai sectorul fantastic din categoria mai vastă a urîtului. Numai într-un asemenea context putem realiza cuprinderea substanțială a fenomenului. Urîtul s-a văzut integrat printre categoriile estetice abia tîrziu, pe la jumătatea veacului trecut, de către hegelianul Johann Karl Rosenkranz. Practic, însă, el s-a aplicat și s-a valorificat în artă de la primele începuturi. Tocmai această îndelungată evoluție ne arată că atîtea aspecte ale sale rămîn în afara fantasticului. Există cazuri multiple cînd realul însuși se contrazice pe sine, abătîndu-se de la propriile expresii ce-l modelează, prin împrejurări nefavorabile vieții, prin maladii respingătoare, prin deficiențe de tot felul, prin simptome ale îmbătrînirii și extincției. Asemenea defectări nu se integrează în fantasticul natural, fiindcă nu constituie nici excepții, nici fenomene rare sau îndepărtate, nici ciudățenii întîmplătoare, ci accidente frecvente și banale, adesea chiar inevitabile. Ele fac să rezulte un urît nefantastic, interpretat ca atare și în artă. Și nu numai expresii artistice izolate, de la Magdalena în deșert a lui Donatello pînă la La vieille haulmière a lui Rodin îl ilustrează, ci și curente întregi, cum ar fi naturalismul, îl înglobează în programul lor. Spre deosebire de toată această zonă dinlăuntrul urîtului, monstruosul sau înfiorătorul reprezintă o altă secțiune a sa, și anume aceea în care nu realul însuși se contrazice pe sine, încălcîndu-și propria finalitate, ci altceva, cu totul străin lui, îi frînge alcătuirea. De aci, integrarea sa directă în domeniul fantasticului, odată cu spaima și fascinația pe care le trezește. Am spune, astfel, că monstruosul constituie partea romantică a urîtului, spre deosebire de cea realistă, nefantastică.

În sfîrșit pentru a ne fixa o orientare definitivă în privirea fenomenului, se mai cere să-i determinăm și volumul tematic. Plecînd de la categoria precedentă, aceea a straniului sau bizarului, am văzut că ea cuprinde una din cele mai variate serii de motive, de la detalii ale pietrelor pînă la tranșe întregi de natură. Spre deosebire de aceasta, monstruosul sau hidosul înfiorător se reduce aproape exclusiv la lumea faunei, inclusiv a urmelor de întipărire umană. Chiar și lucrurile inanimate capătă adesea sensul și fizionomia de ființe, desigur fantastice. O cercetare recentă, datorată la noi lui Răzvan Teodorescu, ne îndrumează sistematic către propria noastră concluzie. Cu modestul titlu « Însemnări despre bestiar », autorul, bazat pe ultimele cercetări de specialitate, realizează o concentrată sinteză istorică a întregului fenomen[8]. Figurile de bestiar, în care se integrează toată aria monstruosului, ar cuprinde trei tipuri, purtătoare de sensuri și fizionomii diferite. Unul ar fi al monștrilor simbolici, care desemnează diverse zeități răsăritene, și care provine din antichitatea orientului apropiat și a Indiei, al doilea ar indica monștri magico-heraldici, avîndu-și originea în nomadismul turanic, și, în sfîrșit, ultimul, al monștrilor plastici, ar rezulta ca o creație a regiunii clasice mediteraniene. Toate aceste trei izvoare își revarsă concentrat apele în Evul Mediu european, inclusiv în Renaștere, unde se intensifică amplificat cu ideile apocaliptice ale sfîrșitului (milenarismul) și cu viziunile iadului. De aci se constituie un al patrulea tip bestiaric — cel mai dens și mai bogat — unde se zămislesc monștri pe care Răzvan Teodorescu îi numește demonici. În cadrul special al interesului de față, primele trei tipuri ne preocupă mai puțin. Unele din ele, cum ar fi al monștrilor plastici — în parte, și al celor simbolici — se încadrează direct în zona monstruosului incomplet sau parțial, care aparține categoriei precedente a bizarului. În consecință, atenția noastră se va îndrepta aproape exclusiv asupra ultimului tip, în care ilustrările medievale și renascentiste își vor prelungi ecourile cu diferite adaosuri, pînă în zilele noastre, cînd arta fantastică va primi pe alocuri și afluenți din inedita monstruozitate neagră sau aztecă. El reprezintă expresia exemplară — cea mai cuprinzătoare și cea mai completă — a monstruosului.

Mai rămîne, însă, să privim și înlăuntrul său, diferitele trepte de intensitate, pe care le cuprinde:

a) Am văzut că fantasticul nu se constituie decît în corelație cu realul, adică cu însuși identificatorul său. În consecință, o condiție indispensabilă a existenței sale este prezentarea directă a unei confruntări între cele două categorii. În caz contrariu, fantasticului i-ar lipsi tocmai baza aplicativă, anume termenul opus care-i determină ființarea, așa cum, bunăoară, și afirmația condiționează corespunzătoarea negație, care nu poate exista fără obiectul pe care urmează să-l nege. Aci este vorba, după cum surprinde Caillois, de o « spărtură » neașteptată în pînza realului. Dar nu poți prezenta această spărtură în sine, fără obiectul defectat, în care ea s-a aplicat. Se cere, deci, să apară și realul în contextul unei opere pentru a se surprinde acțiunea fantasticului asupra sa.

Poate prea consecvent acestei idei generice, pertinente în sine, Caillois ajunge să deprecieze procedeul, considerat pînă la el drept tipic, al lui Hyeronimus Bosch. Fantasticul acestui artist nu stă în fața realului, în așa fel ca să creeze o « ruptură » într-însul. În pictura sa ar interveni doar un sistem de convenții, care recurge la extrapolarea logicii realului pe planul monstruosului delirant. « Spărtura » deci, nu mai acționează și, ca atare, fantasticul își pierde — odată cu puterea de șoc — și adevărata sa funcțiune. El devine cel mult un fantastic în limitele convenționalului. Caillois își aplică judecățile depreciative numai la pictura lui Bosch[9]. Desigur, însă, că în aceeași categorie intră și alți pictori, ilustratori ai monstruosului, bunăoară un Salvador Dali, cu o importantă parte din opera sa.

Recunoaștem că argumentarea lui Caillois apare atît de temeinic organizată, încît nu ne simțim capabili a o combate în principiu. Unele corective cu caracter mai nuanțat am putea totuși aduce radicalismului său cu privire la fantasticul de tipul Bosch. În primul rînd, chiar și în ipoteza figurării exclusive a acestui fantastic, care ar intra, astfel într-un angrenaj consecvent, confruntarea necesară cu lumea realului totuși există, numai că nu se află prezentată direct în ansamblul operei. Realul se află în noi, cei care receptăm tabloul, și « spărtura » se produce, în orice caz, în categoriile noastre de orientare, care nu apar adaptate sistemului de convenții, aplicat de Bosch la planul monstruosului. Este, totuși, adevărat că — și așa, neadmisă de noi — ideea în sine de consecvență, introdusă în registrul fantastic, îi slăbește intensitatea, și-i neutralizează ceva din ponderea efectelor, constatare care ne împiedică să respingem cu totul poziția lui Caillois.

Mai rămîne, însă, să verificăm, în al doilea rînd, dacă această poziție critică se întemeiază pe o pătrundere absolut riguroasă a obiectului discutat. În această privință trebuie să ne formulăm unele îndoieli. Chiar dacă, în ansamblul lor, tablourile lui Bosch eludează confruntarea contradictorie cu realul, o atare confruntare există cu profuziune în detalii, care la marele artist flamand sînt extrem de tulburătoare. Să luăm ca ilustrare numai un singur tip tematic din aceste detalii. Marcel Brion relatează că știința modernă se ocupă de acel fenomen ocult, numit, cu un termen german, Poltergeist, înlăuntrul căruia obiectele inanimate circulă prin spațiu « fără ca vreun agent vizibil să le transporte », ca și cum ele ar fi dotate cu o mobilitate, pe care, în mod natural, nu o posedă. Or, Brion surprinde că Bosch a intuit acest fenomen, pe care-l aplică la unele din detaliile sale[10]. Artistul împrumută lucrurilor neînsuflețite membre de ființe vii, cu care ele par să se miște. Aci contradicția, direct prezentată, față de realul obiectelor, care devin animale, este nu numai evidentă, dar și genial exploatată. Totuși, șocul, oricît ar fi de formidabil, ca să acționeze efectiv, se cere condiționat de apariția sa unică și neașteptată. Dacă el se repetă frecvent, așa cum surprindem la Bosch, atunci își slăbește și își neutralizează parțial efectul.

Artistul flamand este neîndoielnic unul din cei mai mari pictori vizionari. El trăiește, ca nimeni altul, intuiția existențială a răului într-o lume îmbibată de forțe demonice. Desigur, însă, că răul își are și el un sistem al său. Bosch folosește, de aceea, numai un fantastic instrumental, care să-i ilustreze ideea. Într-o asemenea relație, unul din ter-

---

[8] Răzvan Teodorescu, Însemnări despre bestiar, în Secolul XX, 6, 1970
[9] Roger Caillois, Op. cit. (Cap. Prima luare de contact).
[10] Marcel Brion, Art fantastique, Albin Michel 1961, p. 137

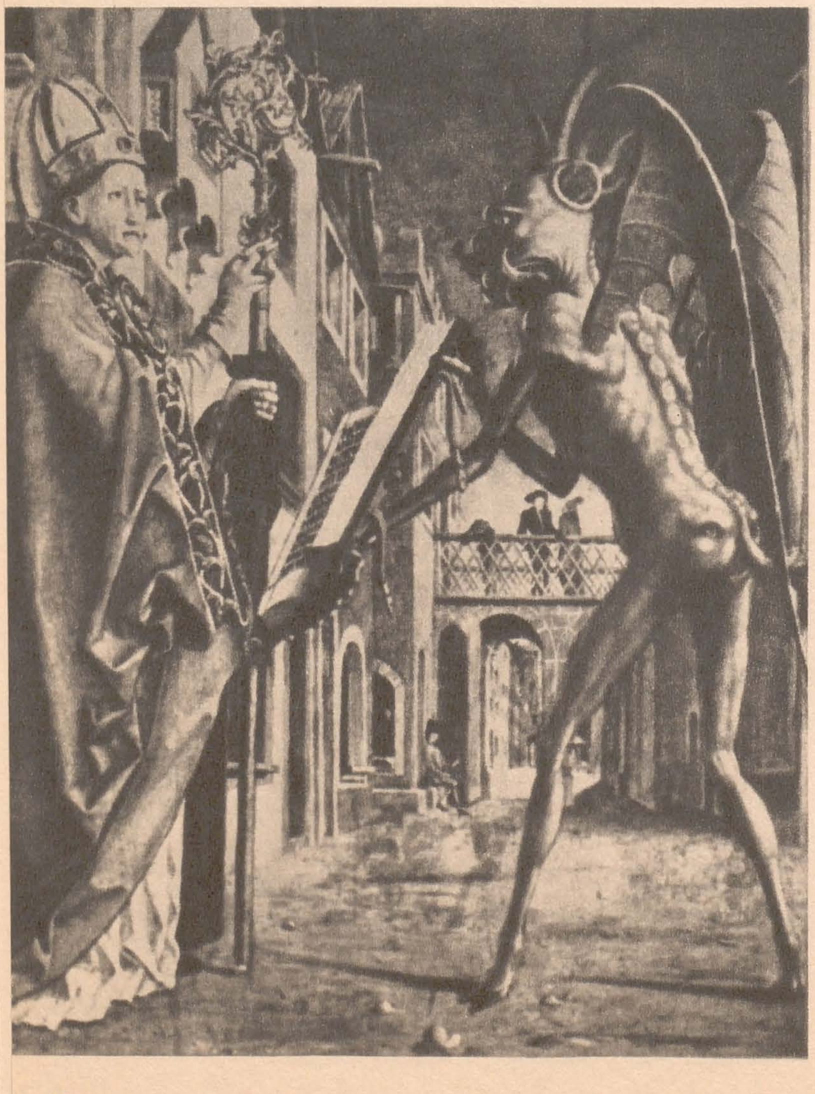
meni se cere, cu necesitate, să cedeze ceva în favoarea celuilalt. Țesătura inextricabilă de «convenții» subterane și repetarea obsesivă a procedeelor îi potențează capacitatea vizionară a ideii, dar îi slăbește efectul fantasticului propriu-zis, ce nu-și mai găsește obiectul opus, care, vătămat de el, să-i releve, prin aceasta, existența subminatoare. Faptul nu înseamnă, însă, și o scădere din valoarea generală a pictorului respectiv, care-și îndreaptă ponderea către altceva, și anume către o trăită semnificație a vieții. Acesta este cazul tuturor artiștilor care folosesc numai fantasticul instrumental. Printre ei, întîlnim, desigur, unele din cele mai mari figuri ale artei europene. Totuși, sub aspectul strict al fantasticului, aceștia marchează numai o primă treaptă, unde monstruosul, închis în rezervația sa exclusivă, nu ni se proiectează direct în « spărtura » pe care o exercită asupra realului și, ca atare, nu ajunge la cea mai intensă valorificare a efectelor sale.

b) Treapta următoare a monstruosului depășește acea non-figurare a realului, care abia în noi — deci, în afara artei — trebuie să-și instaleze punctul gravitațional, destinat a fi atacat de coordonatele fantasticului. Și acum, de fapt, realul tot în afara artei rămîne. Totuși, el va găsi o altă zonă intermediară, de contrast cu fantasticul, pînă să ajungă la noi. Această zonă este natura, în mijlocul căreia obiectele artistice respective vor trebui situate. Nu mai poate fi, deci, vorba, în nici un caz, de pictură: noul domeniu se va limita la sculptură, și în parte la arhitectură. De astă dată, elementul « ruptură » acționează în porțiunea naturii, care se interpune între noi și opera de artă fantastică.

Sub aspectul de față, vechiul parc de « monștri » de la Bomarzo (Italia) a atras, în ultima vreme, o vie atenție a cercetătorilor, de la d'Ors pînă la Hocke. Nu ne asociem, însă, aici, cu Marcel Brion, care deplînge părăginirea acestui ansamblu, din care au rămas izolate numai cîteva piese « monstruoase »[11]. El a fost conceput într-un strîns « sistem » labirintic, din care se pierdea acel caracter de neașteptată unicitate, menită să spargă țesătura realului. Numai astăzi, în mijlocul unei naturi ce și-a reluat drepturile de inițiativă, cele cîteva piese supraviețuitoare acționează cu adevărat fantastic, ceea ce poate și explică interesul accentuat, pe care abia în veacul nostru l-a trezit celebrul parc.

---

[11] Marcel Brion, Op. cit. p. 164



MICHAEL PACHER: Diavolul ține liturghierul în fața sfîntului Wolfgang — Altarul din Brixen, 1481

Printre elementele sale, așa-numita Gură de umbră (sec. XVI-lea) acoperă o suprafață verticală cu o uriașă, monstruoasă mască de piatră. Într-însa se închipuie, ca intrare, o gură larg căscată, cu doi dinți depărtați în partea ei superioară, avînd deasupra, ca ferestre, ochii în chipul a două găuri imense, înfundate în orbite, sub care alte două găuri, inegale ca mărime și la o distanță neregulată, figurează nările unui nas parcă retezat. Întunericul dinlăuntru, care străbate prin golurile acestor orificii, împrumută întregii măști cvasi-umane un efect sinistru, potențat de imensitatea dimensiunilor sale. Situată într-un ansamblu de același fel, lucrarea și-ar fi neutralizat, în bună parte, efectul, fiindcă miracolul nu este un fenomen din ordinea repetiției, și nu intră într-o serie consecventă. Și-ar fi trădat, în consecință, toate resorturile de artificiu gîndit, toate combinațiile de coerent acord stilistic. Așa, însă, cum se vede astăzi, izolată în mijlocul unui frunziș fraged, această expresie bolnavă, anti-reală, intervine ca un element efectiv tulburător, ca surpriza unei curse înfiorătoare a haosului, căscată insidios în paradisul naturii. Elementul de « spărtură » devine acum extrem de reprezentativ, acționînd nu numai în registrul său figurat, ci și în cel propriu.

Intenționate ca variații, ca diversiuni contrastante în natura parcurilor, există o profuziune de forme artistice ciudate. Ele se apropie, însă, în mare parte, de ceea ce Răzvan Teodorescu identifică drept bestiar plastic, și nu intră, deci, în categoria propriu-zisă a monstruosului integral.

c) Către zona sa superioară urcă monstruosul abia cînd, înlăuntrul operei de artă, el se află situat în fața realului, pe care îl asaltează. Totuși, și aci « spărtura » se dovedește uneori incompletă și nu îndeajuns de convingătoare. Ne vom folosi de un exemplu concret, ca tocmai pe baza sa să pătrundem amintitele deficiențe. Obiectul nostru de referință este, în cazul de față, vestita gravură în metal a lui Albrecht Dürer, Cavalerul, Moartea și Diavolul. Aci, într-adevăr fantasticul diform, al Morții și al Diavolului, ar putea să tulbure desăvîrșitul real statuar al calului și călărețului din primul plan. Efectul, însă, nu-și atinge cu exactitate ținta. În primul rînd, întregul ansamblu apare prea suspect static, și prea « pus la vedere », ca să nu se bănuiască un tacit acord între termenii săi, destinați să se înfrunte. Se naște, astfel, impresia unui pur aranjament scenic sau a unui joc de carnaval, în care aparițiile monstruoase, cu toată execuția lor impecabilă, se află reduse la rolul de simple sperietori. Dar lipsa puterii de convingere apare și mai evidentă dacă se mai adaugă aci și una din specificele trăsături structurale ale artei lui Albrecht Dürer, care, în alte împrejurări, se dovedește drept o incontestabilă calitate a marelui pictor. Este vorba de structura ligneană a unei importante părți din motivele sale figurative. Potrivit acestei viziuni structurale, atît chipul Morții cît și acela al Diavolului par stilizările în sens monstruos ale unor cioturi de lemn, accidentate de noduri și ramificații, ceea ce le diminuează natura de efective ființe fantastice. La stimularea unei atari impresii contribuie artistul însuși prin asocierea analogică pe care ne-o prilejuiește cu unele detalii ale mediului natural ce alcătuiește fundalul gravurii. Astfel, pe colina cea mai apropiată, cu o ușoară deplasare spre dreapta de la capul cavalerului, se află un autentic ciot rămas din trunchiul unui copac bătrîn. Intrînd și noi în spiritul imaginației stilizatoare a lui Dürer, surprindem că acest autentic ciot poate lua aspectul unui cap diform, în care am distinge, pe rînd, nasul uriaș, un ochi, o ureche puternic înclinată, precum și un echivoc de păr zburlit și de coarne în partea superioară. Sînt, deci, prea evident puse față în față aspectul natural și variantele stilizate în sens monstruos ale aceluiași tip de elemente, pentru ca procesul mental de tranziție, pe care îl facem, să nu astupe « spărtura » voită de artist. Cu alte cuvinte, nu este deajuns ca fantasticul să se contrapună realului înlăuntrul aceleiași lucrări. Se mai cere ca acel fantastic să fie cu adevărat viu și convingător, pentru a acționa ca atare.

d) Asemenea condiții sînt împlinite de către următoarea treaptă ascendentă a hidosului și înfiorătorului. Pentru început vom folosi un exemplu unde se prezintă o figură fantastică întîlnită și în gravura discutată mai sus a lui Dürer, tocmai pentru a reliefa diferența de tratare a aceluiași motiv.

Obiectul acestei prime ilustrări se datorește lui Michael Pacher (cel mai de seamă pictor german din veacul al XV-lea) constituind una din piesele ciclului Sf. Wolfgang de la altarul din Brixen (1481). Este vorba de panoul numit Diavolul ține liturghierul în fața Sfîntului Wolfgang. În primul rînd, ambianța «reală» nu mai prezintă nici un element de tranzacție cu figurația « fantastică » în măsură de a le atenua contrastul pînă la o paradoxală identificare. Este un decor citadin, cu o stradă liniștită, cu case de bunăstare, în fund cu o pasarelă, populată cu două trei personaje, aflate într-o indiferentă disponibilitate. În față, la colțul din stînga, este figurat mare Sf. Wolfgang în ornate episcopale. Dinaintea lui stă diavolul, care-i ține cartea, cu o atitudine ce o mimează direct pe aceea de slujitor al altarului. Această închipuire fantastică se proiectează cu totul altfel decît în viziunea lui Dürer. Trupul său monstruos se află străbătut în întregime de articulații vii, de la coastele și vertebrele progresiv hipertrofiate, în care se repercutează încordarea mișcării, pînă la cutele ivite la gît prin poziția figurii. Capul diform, haotic, neechivalent cu nimic real, dar de o intensă expresivitate animală se prelungește prin spinarea înclinată, unde părțile posterioare se văd înlocuite cu un alt cap, la fel de expresiv, în care coada ar îndeplini funcțiunea nasului. Întreaga această arătare înfiorătoare contrastează violent cu mișcările sale onctuoase, prevenitoare, aproape servile, pătrunse de cele mai veridice reflexe ale gesturilor și ale pașilor. Cu atît mai puternic devine al doilea contrast, într-adevăr tulburător față de tot mediul și de toată atmosfera anodină a tabloului. Numai aici fantasticul trăiește efectiv.

Asemenea « spărturi » autentice pot avea loc şi în cazul sculpturii, chiar cînd este vorba de figurarea numai a unei singure persoane. Ne gîndim, în această privinţă, la vestita statuie medievală, cunoscută sub numele de Frau Welt (Doamna Lume) de la catedrala din Worms. Contrastul nu se mai stabileşte acum între personaj şi ambianţă — care, desigur, nu există — ci între aspectul văzut din faţă, şi cel din spate al aceleiaşi figuri. În primul caz, statuia reprezintă o tînără femeie, care nu atrage atenţia prin nimic deosebit, decît cel mult printr-un zîmbet fix, ambiguu, care, în definitiv, poate fi confundat şi cu expresia unei simple maniere. Privit, însă, din spate, personajul lasă să se surprindă tot ceea ce ascundea acel zîmbet, care, prin insistenţa sa neînţeleasă, voia parcă să disimuleze ceva neplăcut. Din trupul femeii ţîşnesc acum şi se revarsă tot felul de monştri. Dacă ne limităm numai la conceptul operei, constatăm că el este destul de obişnuit în Evul Mediu, cuprinzînd, ideea contrastului dintre aparenţa ademenitoare a vieţii şi fioroasa realitate a fondului ei. Această vedere poate fi exprimată şi în formulări cu totul străine de fantastic, aşa cum a şi făcut, de pildă, tot cam pe atunci poetul Walter von der Vogelweide într-o Elegie a sa: Frumoasă, dalbă, verde şi rumenă-n afară / E viaţa, dar în sine-i ca moartea de amară (tr. George Dumitrescu). În cazul, însă, al statuii Frau Welt, viziunea artistului depăşeşte nemăsurat ideea. Dintr-odată conţinutul se retrage din volumul răcit al reflecţiei şi se reaprinde în scînteia unei lovituri vii, neaşteptate. La Walter von der Vogelweide înregistrăm numai concluzia finală a unei experienţe, în care se află stăpîniţi deopotrivă amîndoi termenii, şi « în afară » şi « în sine ». La Frau Welt se dă intuiţia experienţei în însuşi procesul ei, unde al doilea termen, la început nebănuit, izbeşte ca un trăznet, prin surprindere. Dar nu atît această « surprindere » în sine acţionează, cît faptul că ea îmbracă expresia fantastică a oroarei şi a monstruosului, care exercită o amplă « spărtură » în ceea ce noi am receptat mai-nainte ca real.

Efectul s-a constituit aci pe cale succesivă — în timp — prin două perspective contrastante asupra aceluiaşi obiect. Nu mai puţin puternic, însă, el poate acţiona şi pe cale simultană. Ne oprim, de astă dată, cu ilustrarea la o operă contemporană, şi anume la Cuanhtémoc reînviat, lucrarea lui David Alvaro Siqueiros, marele pictor mexican. Într-un cadru plicticos de promenadă, cu persoane banale, inexpresive, îmbrăcate îngrijit de duminică, se află la mijloc şi Moartea scheletică, închipuire monstruoasă, care mimează grosolan şi ţipător îmbrăcămintea, atitudinea, politeţea convenţională a ambianţei umane descrise mai sus. Ea exprimă, pe cale simultană, faţa nevăzută adică fiinţa sau, mai curînd, nefiinţa lăuntrică a personajelor respective, lipsite de orice foc viu, şi care nici nu trăiesc cu adevărat. Acei oameni îşi poartă Moartea în ei, proiectată, însă, vizibil, cu aceleaşi gesturi, lîngă ei, ca o prezenţă pe cît de lîncedă, pe atît de zguduitoare în sens existenţial, prezenţă ce-i însoţeşte necurmat, şi în jurul căreia se polarizează tot simulacrul lor de existenţă. Monstruosul irupe aci, am spune, de jos în sus, către suprafaţă. El exprimă sensul profund ce grevează ansamblul, şi care, prin ruptura ce-o aplică, ne face să vedem cu înfiorare precaritatea unui mediocru real al aparenţelor.

Trebuie să notăm că înlăuntrul întregii categorii discutate pînă acum, unde fantasticul îşi atinge efectiv ţelul, domneşte încă imaginaţia deformantă a monstruosului fizic.

e) În sfîrşit, treapta cea mai înaltă a hidosului fantastic se atinge prin depăşirea şi a acestui element imaginativ deformant. Chiar dacă el există, expresia sa capătă inflexiuni mai atenuate, mai puţin atinse de injoncţiunile unei închipuiri delirante, în vreme ce nu asupra sa cade accentul dominant al monstruosului. Acest accent se decantează acum în diformitatea unei facultăţi sau a unei stări umane, împinse pînă la neverosimilul hidos, fie printr-o uriaşă potenţare expresivă dincolo de limitele firescului, fie prin crearea neaşteptată a unui echivoc menit să alarmeze.

Pentru ilustrarea primului caz am dori să oferim un exemplu din Goya. În regiunea fantastică a creaţiei goyeşti, mai cu seamă în « teribilele » sale gravuri, marele pictor spaniol aparţine treptei precedente a monstruosului, cu « fondurile sale de negru, unde se agită vampiri, apariţii sinistre, gnomi, foetuşi înaripaţi, monştri imprecişi, şi ale căror părţi de alb fac să strălucească, cu lumini de graţie puternică, un sîn, o coapsă de femeie, un braţ înmănuşat [12]». Noi nu ne referim la acest cunoscut registru al creaţiei sale, ci la un Saturn, aflat la Prado, care ne atrage în alt mod interesul. Sub aspect somatic, doar cu uşoare accente simieşti în regiunea facială, zeul cuprinde prea puţine indicii ale monstruosului. Cu excepţia « gigantismului » său, rezultat şi acesta numai din comparaţia cu minusculul trup omenesc, pe care-l devorează, în cadrul unei « tari » scene de antropofagie, Saturn prezintă aproape toate trăsăturile obişnuit umane. Coeficientul de monstruos fantastic rezultă aci din altceva, şi anume din exteriorizarea copleşitoare a unui conţinut moral. Lăcomia şi ferocitatea — desluşite în ochii neverosimil de holbaţi, în gura imens căscată, ca pentru a înghiţi tot ce există pe lume, în strînsoarea convulsivă a pradei, în încordarea spasmodică a întregului trup, produsă de actul devorării — ating o intensitate atît de colosală, încît depăşesc limitele omenescului, pe care această arătare pare totuşi să le cuprindă. Nu, deci, liniamentele propriu-zise, ci temperatura supraîncălzită a impulsului feroce intră în fantastic, şi anume în speţa sa monstruoasă.

Celălalt caz al diformului lăuntric sparge « formele » noastre mentale printr-o participare, în sine imposibilă, la două stări contradictorii, cum ar fi viaţa şi moartea. O ilustrare excelentă, în sensul urmărit de noi, ne oferă acea sculptură în lemn din veacul al XV-lea, aflătoare la Haltern, şi care reprezintă un Crist cu cununa de spini. Partea inferioară a feţei relevă toate indiciile cadavrului la o fază definitivă, cînd s-a ajuns la rigidizarea completă a ligamentelor muşchiulare. Faptul apare evident la gura care s-a deschis de la sine, înţepenită, cu maxilarul şi cu buza inferioară înaintate pronunţat în afară, organe de unde a pierit orice urmă din ritmica elasticitate a vieţii. Deopotrivă de elocvent apare şi nasul subţiat ca la morţi, precum şi obrajii căzuţi care, în asemenea cazuri, trezesc cunoscuta intuiţie de obiecte inerte. Întreaga parte inferioară a feţei relevă acel început de anarhie organică, ce anunţă că procesul descompunerii se află în curs. Partea superioară contrazice, însă, aceste simptome; pleoapele lăsate arată că muşchii lor nu s-au contras, după cum tot un indiciu de continuare a activităţii vitale ar fi şi fruntea încordată, ca de tortură, cu acele reflexe vii întrînsa, care ştim că răspund imediat unei senzaţii de durere acută. Atari simptome, tot atît de certe, şi ale morţii şi ale vieţii pe acelaşi chip, sînt menite să trezească specifica spaimă pe care o aduce « spărtura » fantasticului în ordinea realului. Nu, deci, figura fizică, ci starea ireală, pe care ea o sugerează, devine monstruoasă. Apariţiile efectiv hidoase ale treptelor precedente se afinează acum în acel diform lăuntric, al cărui şoc frînge geometria minţii noastre.

Cu această ultimă treaptă se pare că am epuizat — desigur, într-o schemă simplificată — fantasticul viziunii deformante, care, prin conţinutul său excepţional de bogat şi de variat, ne-a constrîns să stăruim atît de îndelung asupra sa.

DAVID ALVARO SIQUEIROS: Cuanthémoc reînviat — Mexico, 1951

[12] Elie Faure, L'art moderne, Ed. Crès, 1923, p. 256

LAUTRÉAMONT

CÎNTURILE LUI MALDOROR

— Dar cine ! . . . dar cine, oare, îndrăzneşte, aici, ca un uneltitor, să-şi tîrîie inelele trupului său către pieptul meu negru? Oricine ai fi tu, ciudatule pyton, cu ce pricină îţi îndreptăţeşti aflarea ta caraghioasă de faţă aici? Să fie vreo mare remuşcare care te chinuie? Căci, vezi tu, boa, sălbatica ta majestate n-are, cred, deşuchiata închipuire de a se feri de asemănarea ce o fac cu trăsăturile unui ucigaş. Balele astea cu spumă şi aburii sînt, pentru mine, semnul turbării. Ascultă-mă: ştii tu că ochiul tău e departe de a sorbi o rază cerească? Nu uita că, dacă înfumurata-ţi minte m-a socotit în stare de a-ţi aduce cîteva cuvinte de mîngîiere, aceasta nu poate fi decît din pricina unei ignoranţe cu desăvîrşire lipsită de cunoştinţe fiziognomice. Îndreaptă-ţi pentru un timp, bineînţeles, îndestulător, lumina ochilor tăi către ceea ce am dreptul, ca oricare altul, a numi faţa mea ! Nu vezi că e scăldată în lacrimi? Te-ai înşelat, bazilic. Va trebui să cauţi aiurea jalnicul tain de uşurare pe care neputinţa mea ţi-l taie, în ciuda nenumăratelor împotriviri ale bunăvoinţei mele. Oh ! ce putere, în fraze ce se pot rosti, fără de scăpare te duse la pierzanie. Mi-e aproape cu neputinţă să mă deprind cu gîndul ăsta că tu nu pricepi că, ţintuind pe iarba înroşită, cu o lovitură de călcîi, curbele repezi ale capului tău triunghiular, aş putea frămînta o desgustătoare mîzgă din iarba savanei şi carnea strivitului.

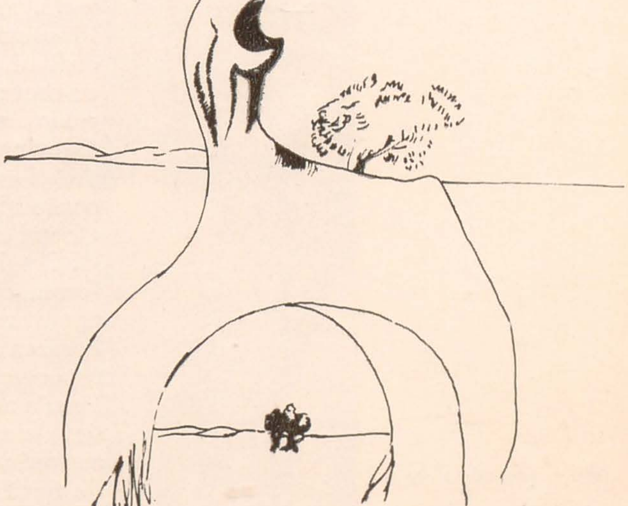
— Piei cît mai repede cu putinţă departe de mine, vinovatule cu faţa palidă ! Mirajul înşelător al spaimei ţi-a arătat însuşi spectrul tău ! Împrăştie-ţi jignitoarele bănuieli, de nu vrei să te învinui la rîndul meu şi să-ţi aduc o pîră care ar fi fără îndoială întărită de judecata serpentarului reptilivor. Ce monstruoasă rătăcire a închipuirii te împiedică să mă recunoşti? Oare nu-ţi mai aminteşti de foloasele însemnate ce ţi-am adus prin dăruirea unei vieţi pe care am zmuls-o din chaos şi, din partea ta, de făgăduinţa, pe veci de neuitat, de a nu dezerta de sub flamura mea, spre a-mi rămîne credincios pînă la moarte? Pe vremea cînd erai copil (mintea ta îşi arăta pe-atunci treapta ei cea mai frumoasă), cel dintîi tu te căţărai pe colină cu iuţeala iezerului, ca să saluţi, cu o legănare a mînuţei tale, razele multicolore ale aurorei răsărind. Notele glasului tău ţîşneau din larinxul sonor ca perlele diamantine şi îşi topeau alcătuirile lor deolaltă în închegarea vibrantă a unui lung imn de adorare. Acum, tu zvîrli la picioare ca pe o zdreanţă mînjită de noroi mărinimia de care am făcut prea îndelungă vreme dovadă. Recunoştinţa şi-a văzut rădăcinile uscîndu-se, ca albia unei bălţi; dar, în locul ei, ambiţia a crescut în întindere pe care n-aş putea-o numi fără durere. Cine-i acel ce mă ascultă, spre a avea o asemenea încredere în necumpătarea propriei slăbiciuni?

— Şi cine eşti, tu însuţi, esenţă cutezătoare? Nu ! . . . nu ! . . . nu mă înşel; şi, în ciuda năpîrlirilor fără de număr de care te-ai folosit, capul tău de şarpe va străluci mereu în faţa ochilor mei ca un far de veşnică nedreptate şi crudă împilare ! A vrut să ia în mîini frîiele poruncii, dar nu ştie domni ! A vrut să ajungă o pricină de groază pentru toate fiinţele zămislirii, şi într-adevăr el a izbutit. A vrut să arate că el e singurul monarh al universului, şi într-aceasta s-a înşelat. O, nemernice ! ai aşteptat pînă la ceasul acesta ca să auzi şoptele şi uneltirile care, ridicîndu-se în acelaşi timp de pe suprafaţa sferelor, vin să-ţi atingă cu o aripă sălbatică refecurile ca puşchia ale pieritorului tău timpan? Nu e departe ziua cînd braţul meu te va prăvăli în pulberea otrăvită de răsuflarea ta, şi, zmulgîndu-ţi din măruntaie o vătămătoare viaţă, îţi va lăsa hoitul în cale ciuruit de svîrcoliri, ca să arate drumeţului încremenit, că această carne svîcnind, care-i înspăimîntă vederea de uimire şi îi ţintuie de cerul gurii limba amuţită, nu mai trebuie asemuită, dacă-ţi ţii firea, decît cu trunchiul putrezit al unui stejar care se năruie de bătrîneţe ! Ce gînd de milă mă struneşte avîndu-te în faţă? Tu însuţi, trage-te mai curînd din faţa mea, îţi spun, şi du-te de-ţi spală nemăsurata ta ruşine în sîngele unui copil abia născut: iată care-ţi sînt deprinderile. Ele sînt vrednice de tine. Du-te . . . mergi pururi înaintea ta. Te osîndesc să fii rătăcitor. Te osîndesc să rămîi singur şi fără familie. Umblă neîncetat, astfel ca picioarele să-ţi respingă sprijinul lor. Străbate nisipurile deşerturilor pînă cînd sfîrşitul lumii o să înghită stelele în neant. Cînd vei trece pe lîngă vizuina tigrului, el o va lua la fugă, spre a nu-şi privi ca într-o oglindă, firea lui înălţată pe soclul perversităţii ideale. Dar, cînd oboseala doborîtoare îţi va porunci să-ţi curmi umbletul în faţa lespezilor palatului meu, cotropite de mărăcini şi de scaieţi, ia seama la sandalele tale în zdrenţe şi treci în vîrful picioarelor peste mîndreţea pridvoarelor. Nu e un sfat neîntemeiat. Ai putea s-o trezeşti pe tînăra mea soaţă şi pe fragedul meu prunc, culcaţi în criptele de plumb care se întind de-a lungul temeliilor străvechiului castel. Dacă n-ai lua seama dinainte, te-ar putea face să îngălbeneşti cu urletele lor subpămîntene. Cînd voia-ţi nepătrunsă le luă viaţa, ei ştiau prea bine că puterea ta e înspăimîntătoare, şi n-aveau nici-o îndoială în aceasă privinţă; dar ei nu se aşteptau (şi cel din urmă adio al lor îmi adeveri credinţa lor) ca Pronia-ţi să se fi arătat pînă-ntr-atît de nemiloasă ! Oricum ar fi, străbate repede aceste săli părăsite şi tăcute, cu lambriuri de smarald, dar cu armuri pălite, în care odihnesc falnicele statui ale strămoşilor mei. Aceste trupuri de marmură sînt mîniate pe tine, ocoleşte-le privirile sticloase. E un sfat pe care ţi-l dă limba singurului şi celui din urmă coborîtor al lor. Priveşte cum braţul li-e ridicat în înfăţişarea apărării înfruntătoare, cu capul semeţ răsturnat pe spate. Fără îndoială că ei au ghicit răul ce mi-ai făcut; şi dacă treci la îndemîna soclurilor îngheţate care sprijină aceşti bulgări cioplţi, răzbunarea ta aşteaptă acolo. Şi dacă apărarea ta are nevoie să-mi găsească vreo pricină, vorbeşte. E prea tîrziu pentru plînsete acum. Trebuia să plîngi în împrejurări mai potrivite, cînd prilejul era bun. Dacă ochii ţi s-au deschis, în sfîrşit, judecă tu însuţi care au fost urmările purtării tale. Adio ! mă duc să respir adierea ţărmurilor căci plămînii mei, pe jumătate înăbuşiţi, cer din răsputeri o privelişte mai liniştită şi mai virtuoasă decît a ta !

(Cîntul V, Strofa 4)

TRADUCERE
ŞI
DESENE

TAŞCU
GHEORGHIU



1	3
2	4

1. « Mal d'aurore » — portret imaginar al lui Lautréamont, 1970

2. « Un cuvînt părăsit de poeţi », 1938

3. « Vreau să rămîn singur în întinsul meu raţionament », 1970

4. Proiect de monument pentru Lautréamont, 1970

BRĂDUȚ COVALIU

GEOTROPISM

Pictura figurativă dispune de discursul imagistic care poate fi mască a structurii sau explicitare a ei. La Covaliu e explicitare, ambiguitate gata descifrată; pictura lui e dată privirii cu juxta literară deodată. Funcția intrinsec constructivă este compensată, legitimată, de funcția reprezentativă, fenomenul plastic e mereu argumentat logic, încărcat cu sarcini cognitive. Plasticul și descriptivul se suprapun în ordinul unui realism, chezășuit prin extrovertire spontană înainte de a fi prin formulă istorică. În procesul morfogenetic, planurile—intențional, tematic, formal, semiotic, conotativ — se consolidează unul pe altul, generînd efectul caracteristic de plenitudine vitală. Configurația stilistică e de tip închis, forma epuizează conținutul, imaginea are o masivitate impermeabilă la colaborarea privitorului și xenofobă în raporturile cu « stilul internațional ». Poezia acestei picturi are un ton apodictic, u n i v o c. Originalitate frustă, acționînd printr-un releu simplu de linii de forță raționale, afective, senzoriale.

O calmă tensiune a lucidității ochiului solicită racordul continuu între percepție și reprezentare, ele păstrînd valori active distincte; iar această dualitate e ea însăși semnificantă, întrucît indică raportul dialectic, perpetuu rezolvat și refăcut între dependența și autonomia picturii.

Actul percepției accede la arhetipuri, condus de un funciar simț al „faptului exact" diferit de „faptul real". Actul reprezentării include o cultură artistică detașată de modele, comportîndu-se față de ele ca față de un material al artei.

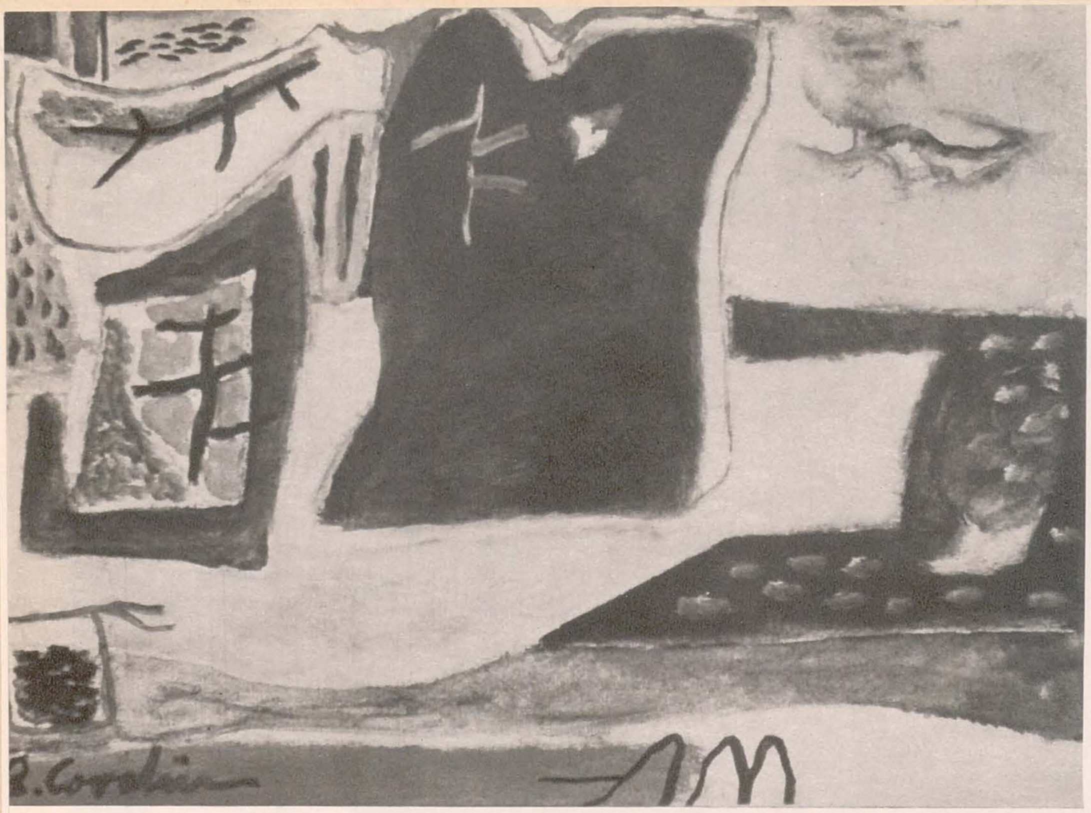
În această pictură scutită de nevroză, certitudinea e zidită printr-o vizualitate cumulativă, pe care doar un stil al vitalismului o poate chezășui.

Spațiul e tratat cu o naivă și eroică voință de exhaustiv: planeitate, dar în interiorul zonelor desfășurate vertical, se construiesc mase, unități cristalizate de materie picturală, sugestii de volum. Așezarea e frontală, dar adîncimea e recuperată în semne ale distanței: cărări oblice de munte, muchii în diagonală ale lucrurilor etc., reducții ale direcțiilor, simboluri de perspectivă și în același timp motivare prin mimesis a actului constructiv. Diagonalele polarizează mișcarea, insinuiază dinamica parcurgerii, acționează ca vectori ai compoziției și ca trasee topografice. Aceeași eclectică factură în culoare: tente plate, dar cu efectul decorativ corectat prin accente de valori închise, acorduri armonice, tonuri complementare, efecte de concavitate. Multiplul eclectism (plastic-narativ, plan-masă, hieratic-dinamic) însumează alternativele într-o viziune robustă, echilibrînd date stilistice eterogene așa cum se întîmplă în primitivismul prerenascentist de pildă; adică nu are loc sinteza într-o unică soluție-corolar, axonometrică; iar coerența e efectul viguroasei aglutinări de efecte, expresia afinității sensibile cu materia brută. Lucrurile pictate cu această apetență se abstrag din genul peisagisticii și renasc în ordinul generic al l i r i c i i t e l u r i c e.

Instinctul tehnic structurează substanța opulentă, o sintaxă clară de ritmuri susține forma. În al doilea timp, ochiul realizează elementele constructive: elemente fruste, ageometrice în ciuda stilizării, care e directă contracție a planurilor, nu transfigurare. Construirea are libertate de naștere tectonică mai curînd decît rigoare de

La malul surpat — ulei

În munţi — ulei



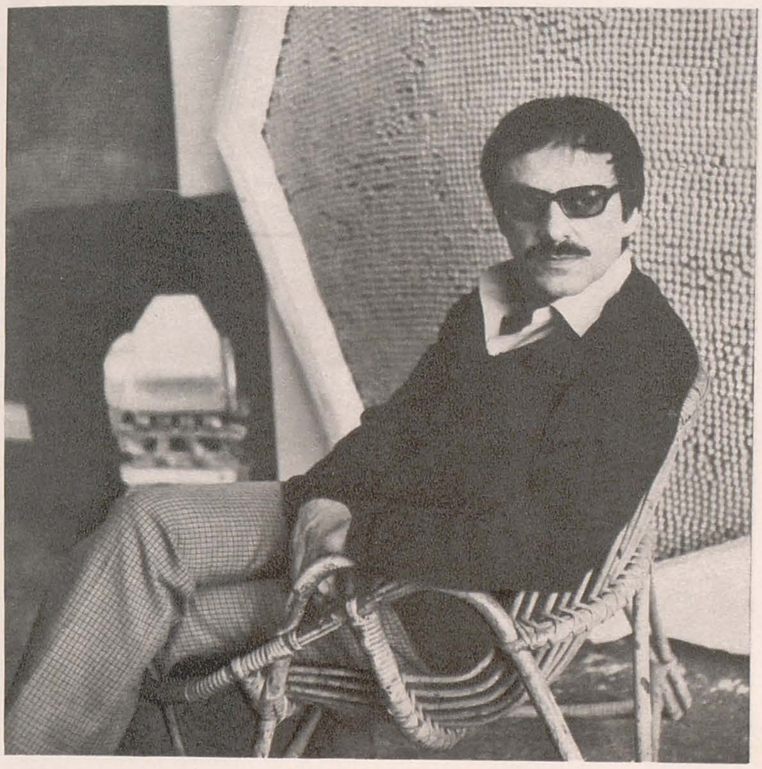
organizare arhitecturală. Această virulență a pămîntului care fecundează spațiul prin seism, se regăsește în peisajul românesc al satului de munte descris de Blaga — căsuțe ivite ca din pămînt pe costișe, cu libertatea formațiunilor naturale. Dincolo de spectacolul locurilor, la Covaliu pictura e rematerializare, unificare a substanțelor în matricea tactilă — « formă pentru orbi » — a solului intuit voluptuos. M o d e l u l a c e s t e i m o r f o l o g i i e s t e g e o l o g i c. Lipsa organicului se percepe (fiindcă și absența poate fi percepută), în cristalizările plastice, în tonalitățile gri-roz-brune cu savori de argile, în rugozitatea mată a pastei. În natura moartă apare frecvent vasul de lut: și el caz al geologicului, integrat picturii prin consubstanțialitate minerală și figurînd senzualitatea constructivă dar, concomitent, jucînd rolul simbolului folcloric. Olarul primitiv închide în lucrul său simțul materiei, îi respectă vigoarea elementală, n-o măsluiește sub ornamente pline, lasă privirii locuri de contact cu expresia nudă a pămîntului. Cu această valoare e așezat ulciorul în naturile statice ale lui Covaliu. Dar severitatea clasicismului arhaic e condusă spre efecte retorice de etalaj decoros. În portrete, anorganicul, mineralul frust antrenează o viziune heraldică, fizionomia e mumificată în ipostaza non-contingenței; imobilitatea psihologică se confirmă în imobilitate plastică. Sînt portrete de grad doi (transcend situația de « personaj pictat »), iconizarea unei esențe ideale; spiritualitatea lor constă în frumusețe — tipologia etnică și icoana bizantină se suprapun într-un model rigid de umanitate nestemată, închisă în mai multe cercuri-cadre care împlinesc reificarea.

Astfel, în regimul figurativ al viziunii se transcrie expresia unei s e n z u a l i t ă ț i g e o t r o p i c e, lentă germinare formală a unui spațiu plastic coincident cu spațiul vizual autohton.

ANCA ARGHIR

Desprimăvărare — ulei

Portret — ulei



HORIA DAMIAN

Interviu luat de
RADU VARIA

ÎN PLANUL REALULUI

În aspectul ei de frumusețe clasică, arta lui Horia Damian ne apare ca una dintre puținele propuneri cu adevărat majore ale timpului nostru. Arta lui Damian nu este nici pop, nici op, nici constructivistă, nici « povera ». Nu e improvizație. Nu poate fi clasificată, încadrată și nici transformată în reclamă. Domeniul ei este domeniul spiritual.

Cu ocazia unei scurte vizite făcute în țară în cursul acestei veri, după reîntîlnirea emoționantă cu Bucureștii în care s-a născut în 1922 și s-a manifestat ca mare pictor la numai 19 ani, Horia Damian a putut vedea monumentele de la Tg. Jiu, Hurezu, Curtea de Argeș etc. Pentru cititorii revistei « Arta », el a răspuns la cîteva întrebări referitoare la operele de artă pe care le-a putut admira, precum și la propria sa activitate.

BRÂNCUȘI LA TG. JIU

— M-a impresionat mult ansamblul Brâncuși de la Tg. Jiu. Mi-am dat seama că acest ansamblu este unic în lume, prin importanța sa ca operă de artă, prin semnificația sa spirituală. Sensul parcursului este de la Masa Tăcerii, prin Poarta Sărutului, spre Coloana fără sfîrșit (și nu invers). Îți amintești că nu eram de loc în largul nostru pornind de la Coloană spre Masa Tăcerii. Semnificația spirituală, așa cum o înțeleg eu, nu se descoperă dinafară spre înăuntru (cum ar putea de altfel să dea impresia orice demers interior). Mai exact, căutarea adevărului nu e un drum de la aspectul fenomenal spre realitatea profundă, de la multiplu spre unitate, ci exact contrariul. Iluminarea sau adevărul e reprezentat aici de Masă; în contact cu ea are loc « plonjonul » interior; adevărul — spune un adagiu — e la început, nu la sfîrșit. Numai după acel act miraculos ce se petrece împrejurul mesei restul devine posibil. Într-un cuvînt, numai după această iluminare inițială ne putem îndrepta spre fenomenal (trecerea o reprezintă Poarta, iar împlinirea, triumful, apoteoza le reprezintă Coloana). Cred că e normal să fie așa, pentru că numai în urma experienței, a dragostei putem trăi, exista. Încercarea inversă e o tatonare absurdă și oarbă spre o lume interioară care se depărtează din ce în ce mai mult.

La Muzeul de Artă din București, am admirat cîteva sculpturi de Brâncuși, venite de la Philadelphia, pe care nu le cunoșteam. Am admirat mult trei din icoanele pe lemn expuse în sălile acestui muzeu: ele dau o impresie de surpriză, de grandoare, de calitate și imaginație, impresionînd și prin dimensiuni. Vechea broderie de la Cozia (1396) e una din cele mai frumoase opere de artă pe care le-am văzut vreodată.

O VIOLENȚĂ NU ÎNTOTDEAUNA JUSTIFICATĂ

— Tablourile mele de tinerețe m-au decepționat în ansamblu. Păstram o altă amintire. În familie au rămas două sau trei tablouri interesante, la Muzeul de Artă vreo trei — peisajul din Mangalia, o natură moartă de mari dimensiuni, un peisaj cu cerul cenușiu; la Zambaccian, două naturi moarte dintre care aceea în negru și brun, pictată, cred, în 1941, e poate cea mai bună lucrare din etapa respectivă. În total vreo 8—10 picturi, ceea ce pentru o perioadă de cinci ani nu e tocmai rău. Dar, în general, multe sînt făcute în pripă și exprimă o violență nu întotdeauna justificată.

MARELE SARCOFAG

— Lucrez în prezent la o construcție avînd forma unui enorm paralelipiped, de un albastru închis, strălucitor, așezat pe un postament de un alb mat. Dimensiunile sînt: 2,80 m lungime × 1,50 m înălțime; lățimea este de 1 m. Paralelipipedul e acoperit de mici sfere, care constituie suportul pentru culoarea strălucitoare; impresia e mai mult feerică decît plastică. Picioarele soclului sînt deranjate într-un sens anume, ceea ce dă o impresie particulară, de ordine și dezordine în același timp. Pare a fi un imens sarcofag.

Te poți roti împrejur — e poate prima mea construcție complet situată în spațiu, căci lucrarea (foto 3) prezentată la Galeria Stadler în 1969 era totuși lipită de perete, iar toate celelalte nu prezentau privitorului decît trei fețe. Tronul așezat în fața unui fond alb ușor curbat reprezenta prima tentativă de a părăsi peretele, dar și el înfățișează publicului numai fața și laturile.

Ultimul Tron și paralelipipedul, care arată ca o piatră de monument funerar, strălucitoare și misterioasă, sînt realizate în poliuretan; suprafețele sînt netede, șlefuite, fără accidente, adică fără asperitățile care aduceau o notă « picturală » în primele construcții (expuse la Galeria Stadler în 1968 și 1969). Din punct de vedere al tehnicii, lucrările mele din 1970 se caracterizează prin folosirea poliuretanului, material ușor, permițînd finisarea suprafețelor; privirea nu mai este oprită de plasticitatea suprafeței, iar formele se exprimă, după părerea mea, profund și liber.

Ultimele construcții în poliuretan sînt complete, terminate, lucrări în sine, și pot fi expuse ca atare. Pentru spații date aș concepe construcții anume gîndite, ținînd seama tocmai de acele spații.

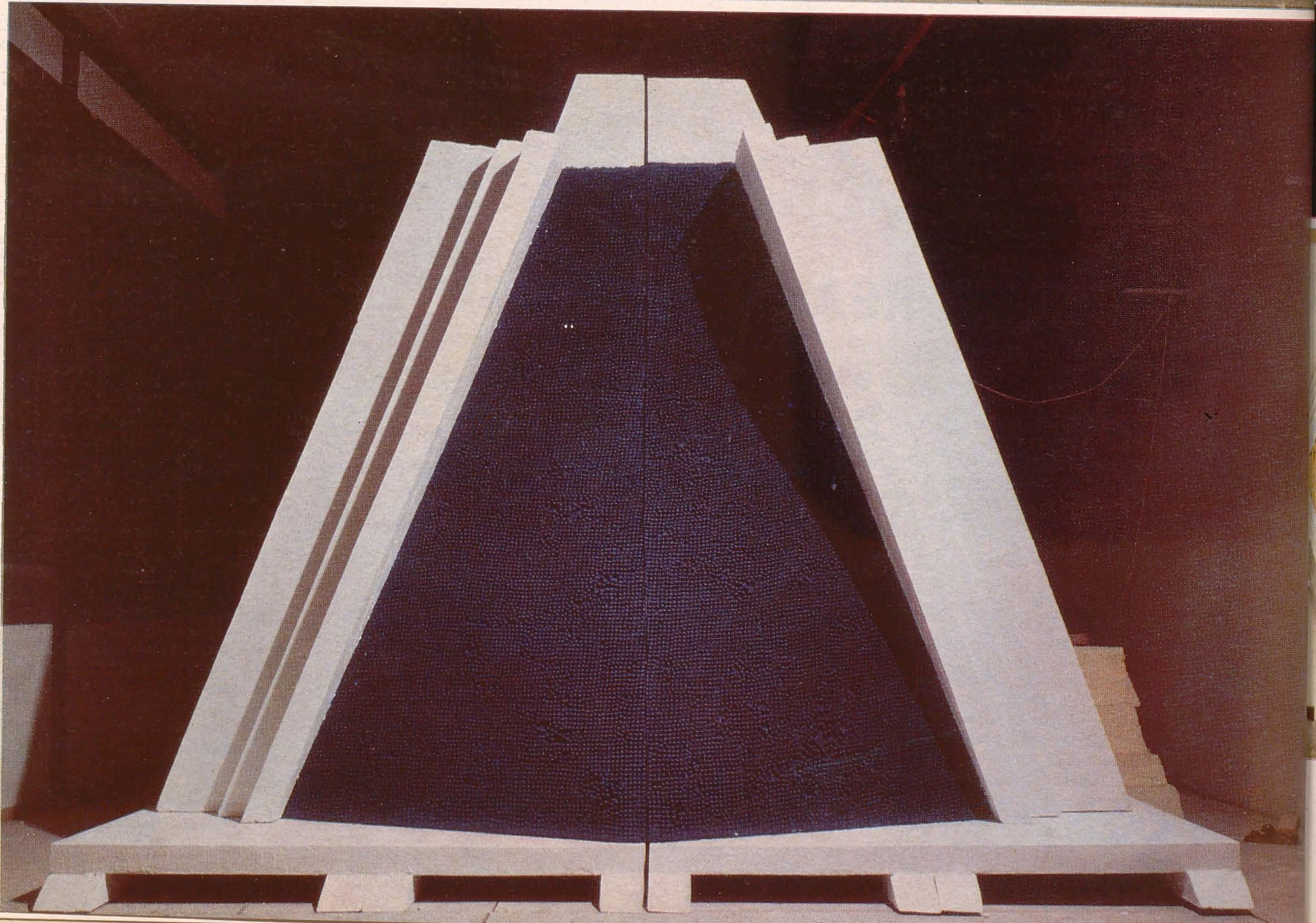
AȘ DORI MULT SĂ EXPUN LA BUCUREȘTI

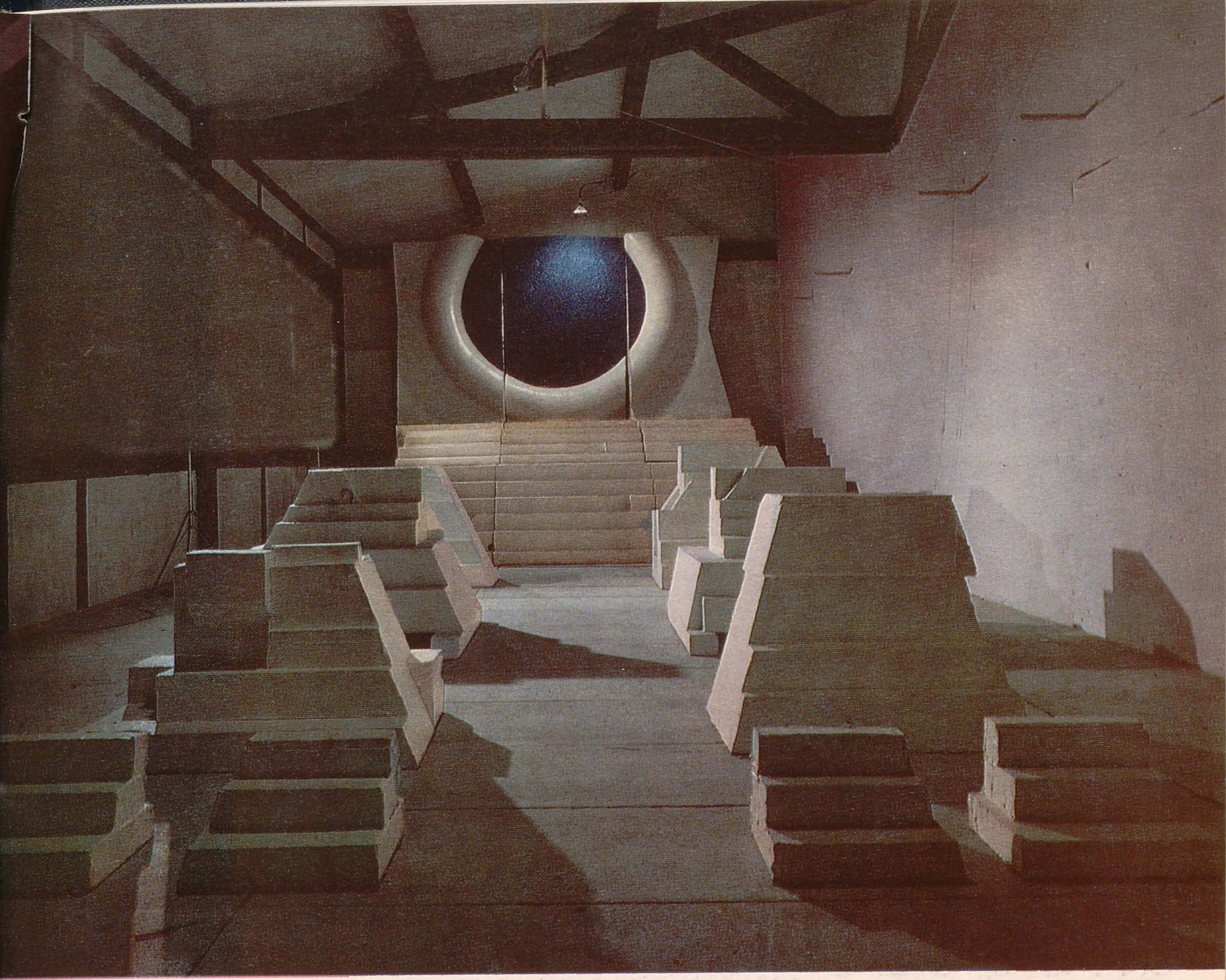
— Erica Brausen, directoarea galeriei Hanover din Londra și a galeriei Gimpel-Hanover din Zürich, îmi propune, pentru 1971, o expoziție a ultimelor construcții. Mi-a trimis recent planul sălilor din Zürich. Cred că voi putea expune cinci sau șase lucrări. În toamna anului 1971 voi expune la Stadler, dar această galerie, ca toate galeriile din Paris, nu e suficient de mare pentru construcțiile mele.

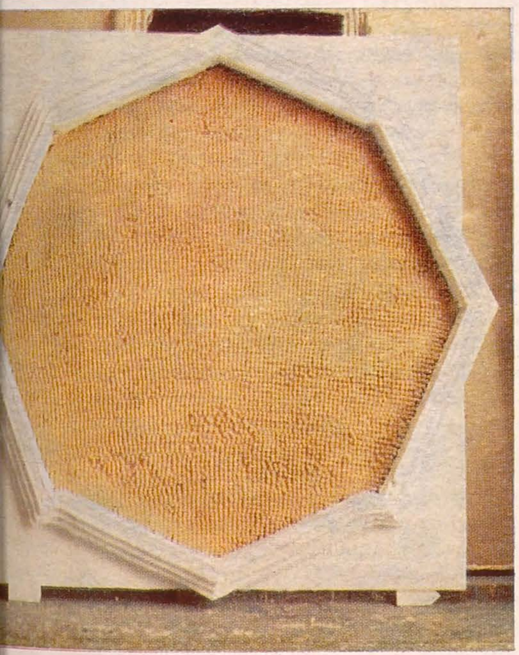
Aș dori mult să expun la București într-o bună zi, realizînd poate chiar noi construcții, în raport cu dimensiunile sălilor. Marele Sfinx, expus în parte la Stadler, ar putea fi expus în întregime la București (ansamblul are 14 m. lungime și 4 m. lățime).

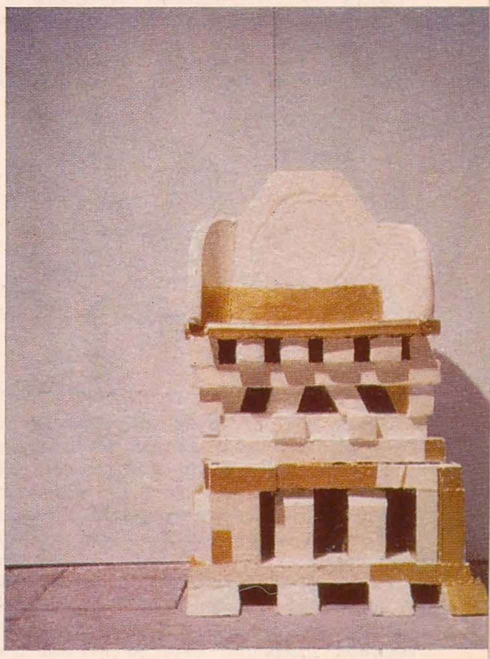
O POZIȚIE SINGULARĂ

— Consider arta mea în marginea artei actuale. Cred că arta actuală există la nivelul senzațiilor. Ceea ce vreau eu să fac e în planul realului, în sensul cel mai profund al cuvîntului — și la acest real putem ajunge printr-o experiență liberatoare — cu alte cuvinte, ceea ce fac (deși poate că nu reușesc întotdeauna) e o artă care pune spectatorul în fața cu realitatea, a lui sau a mea, e totuna, căci nu pot exista mai multe realități. Acest contact esențial exclude fuga după senzații noi; aici e și explicația poziției mele cu totul singulară în raport cu arta actuală. Arta « actuală », care pune laolaltă gadget, sex, design, tot felul de senzații etc. etc. Mă îndepărtez de ea din ce în ce mai mult; mă interesează din ce în ce mai puțin.





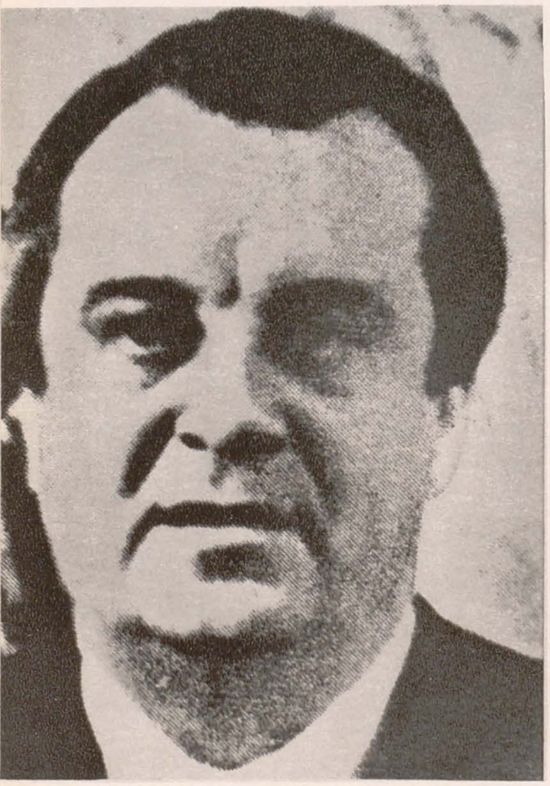




1 | 3
2 | 4 | 5 | 6

1. Construcţie (1969); 2. Construcţie (1969): 3. Construcţii (1969); 4. Octogonul galben (1968): 5. Piramidă (1965); 6. Tron (1969)

DESPRE ARTA



JACQUES LASSAIGNE

● George Oprescu a ştiut să marcheze legăturile artistice dintre ţările noastre ● Luchian s-a numărat printre primii care au făcut o pictură inspirată de un eveniment social şi care e, în acelaşi timp, o mare pictură ● Paciurea a fost şi el un mare novator. Operele lui ar merita să fie mărite ● Voi scrie o carte despre Pallady ● Este foarte surprinzător în ce măsură sculptura românească e legată de lemn ● Critica de artă, în general, trebuie să fie comprehensivă.

La Institutul de Istoria Artei

— Sînt foarte bucuros că mă aflu printre dumneavoastră. Întotdeauna, prima vizită pe care o fac la Bucureşti este la Institutul de Istoria Artei, iar aceasta e întîia oară cînd vin după dispariţia lui George Oprescu, vechiul meu prieten, care încă de pe vremea cînd eram tînăr student, prin 1933, m-a primit cu amabilitate, dîndu-mi, în ciuda caracterului său sever, sfaturi preţioase pentru studiile pe care le întreprindeam.

Aş fi vrut să-i spun că istoricii de artă, criticii de artă francezi au rămas legaţi de figura lui, pentru că tot el, care în trecut ne-a adus expoziţii de pictură românească în Franţa, este acela care a introdus în ţara noastră studiul pictorilor români.

George Oprescu a ştiut să marcheze legăturile artistice dintre ţările noastre. Foştii săi colaboratori, care-i continuă şi dezvoltă opera, mi-au arătat întotdeauna lucruri interesante. De data aceasta iau cunoştinţă de restaurarea unei părţi a vechiului Bucureşti, de către arhitectul Joja: la Hanul lui Manuc — Curtea Veche se va crea, sper, un centru de cultură nouă, actuală. Am vizitat şantierul şi cred că toţi turiştii veniţi în România vor avea revelaţia acestor vestigii importante.

Muzeul de Artă al Republicii, sala Luchian

— Celebra dv. carte despre Luchian, tipărită iniţial în limba franceză, va apărea în scurtă vreme în limba română. Mulţi iubitori de artă ar vrea, desigur, să ştie cum v-aţi apropiat de opera lui Ştefan Luchian.

— Cercetările asupra lui Luchian pe care le-am întreprins înainte de război mi-au permis să intru în inima picturii româneşti. Îndrăgesc mulţi alţi pictori, dar evident Luchian, pe care l-am studiat mai îndeaproape, e acela care m-a emoţionat mai mult — prin viaţa, prin personalitatea, dar şi prin latura atît de spontană, de directă a artei lui, la care cred că nimeni nu poate rămîne insensibil. Este un artist care şi-a înţeles timpul, care a fost — cu marele tablou « La împărţitul porumbului » — un precursor, fiindcă oricum el s-a numărat printre primii care au făcut o pictură inspirată de un eveniment social şi care e, în acelaşi timp, o mare pictură. A fost de asemenea un portretist. Autoportretele sale sînt o introspecţie extraordinară a omului şi a suferinţelor omului. E şi un peisagist admirabil, al peisajelor celor mai simple ale României. N-a căutat monumente extraordinare, ci s-a apropiat de natură. Dar a fost şi un admirabil pictor al florilor, în sfîrşit e un artist atît de complet şi atît de lucid, încît a creat cu adevărat, cred, o magie modernă. Sînt bucuros întotdeauna să parcurg această sală şi mă bucur că au fost alăturate lucrările lui Paciurea, autor al unui foarte frumos portret al lui Luchian şi care a fost el însuşi un mare novator, un artist care a creat forme deosebit de frumoase şi care ar merita să fie mărite. Cred că s-ar putea face mari monumente după aceste schiţe ale lui Paciurea.

— Tinerii sculptori au şi făcut, de altfel, această propunere.

— E o idee foarte bună . . . Paciurea a adus în sculptură o parte de vis foarte particulară şi opera lui reprezintă, alături de opera lui Brâncuşi, un demers deosebit de interesant.

Sala Pallady

— În ultima dumneavoastră carte consacraţi cîteva pagini lui Theodor Pallady.

— Sper să vorbesc mai pe larg, de altfel, despre Pallady, pe care l-am stimat şi iubit. Doresc să scriu o carte despre opera sa. N-am putut-o face pînă acum, pentru că nu-i cunoşteam îndeajuns lucrările, dar prin efortul pe care-l face în prezent România pentru a-i regrupa opera — au fost recuperate multe tablouri — cred că sînt în măsură, acum, să fac această carte, care mă interesează mult, căci Pallady e un artist pe care l-am cunoscut, o personalitate foarte puternică şi în acelaşi timp un scriitor — l-am comparat, într-o măsură, cu Léautaud, ca spirit critic caustic. Dar el este, în acelaşi timp, un pictor foarte sensibil, causticitatea lui ascunde această sensibilitate. Poate că Pallady nu e înţeles aşa cum trebuie, el a fost considerat alături de Matisse şi în umbra lui Matisse, pe cînd de fapt opera lui e foarte diferită şi aş dori să pot aprofunda tocmai acest studiu.

★

Cunoscutul critic de artă francez Jacques Lassaigne s-a aflat nu de mult în mijlocul nostru cu prilejul apariţiei volumului Pictori pe care i-am cunoscut, cea de a doua carte a domniei sale (după volumul Luchian din 1947) care a apărut în ediţie originală la Bucureşti.

Personalitate eminentă a criticii de artă internaţionale, autor a zeci de lucrări consacrate în special artiştilor contemporani, Jacques Lassaigne este în acelaşi timp un foarte bun cunoscător al artei româneşti, pe care a început s-o cerceteze de acum patru decenii.

ROMÂNEASCĂ

— În plimbarea noastră prin Muzeu (continuă Jacques Lassaigne), cred că trebuie să ne oprim un moment asupra avangardei din anii 1920—1925, pentru că dacă arta românească a fost influențată de fauvism și de impresionism, ea n-a ignorat nici cubismul, și a fost aproape la originea dadaismului, înaintea suprarealismului — care e o mișcare foarte importantă pentru evoluția artei de azi. Sînt foarte bucuros să văd aici opere vechi de Maxy, Marcel Iancu și Victor Brauner, care și-a continuat apoi cariera la Paris cu multă strălucire — și cred că era important ca acest lucru să fie marcat, după cum trebuie să ne amintim că marele poet Tristan Tzara a aparținut acestei mișcări, și că înainte de a fi un mare poet francez și internațional, el era român.

Sălile de artă contemporană

— Este foarte surprinzător în ce măsură sculptura românească e legată de lemn. Cred că în nici o altă țară, în afară, eventual, de Scandinavia Veche, lemnul n-a dus la aceleași rezultate, în planul artei. Mărturisesc că-mi place foarte mult această sculptură de Ovidiu Maitec, pe care am văzut-o și la Bienala din Veneția acum doi ani și care-mi pare, într-adevăr, foarte frumoasă. Și, apoi, are calitatea că poți să te joci cu ea, deși e impunătoare și monumentală. E frumoasă în toate pozițiile.

De altfel, la Bienala de la Paris în special am putut vedea sculptori foarte importanți; acolo a debutat Apostu; era încă tînăr de tot, sînt cîțiva ani de atunci. A fost numaidecît remarcat și, ca urmare, a avut o expoziție în Franța, iar acum văd că și-a dezvoltat mult opera. A expus cu alți artiști, foarte originali de altfel, Șetran, Octav Grigorescu; de fiecare dată ați avut participări interesante.

Aș vrea, în această sală, să-l felicit pe prietenul Maxy pentru efortul pe care-l face ca muzeul să fie viu. De cîte ori am venit, am putut vedea expoziții temporare care completează sălile permanente, ceea ce e, cred, indispensabil. Adesea oamenii își spun: cunosc sălile etc. Dar tocmai pentru că le cunoșteam trebuie să revenim cu plăcere, nai ales cînd știm că vom găsi de fiecare dată lucruri noi.

★

În atelierul soților Ion Stendl și Theodora-Moisescu Stendl, care împreună cu Radu Dragomirescu și Radu Stoica, și ei de față, au fost premiați la ultima Bienală de la Paris, în toamna trecută.

— Sînt foarte bucuros să vă vizitez, fiindcă grupul românesc e unul din acelea care au fost recompensate, printre zecile de grupuri participante. Lucrările dv. i-au interesat pe critici. Ele erau cu adevărat lucrări de grup, îmi dau seama mai bine acum de acest lucru . . .

Văd, în acest atelier, că încercați o nouă experiență colectivă, în domeniul gravurii; fiecare își poate pune în valoare, totuși, propriul temperament. Aflu că veți expune din nou împreună. Vă aștept la Paris pentru a vă prelua bursa, care constă într-o călătorie în Franța. Șederea nu va fi prea lungă, bursa fiind împărțită la patru artiști, dar ne vom strădui să vă primim în modul cel mai amical, ca să puteți vedea muzeele și expozițiile noastre, să puteți cunoaște artiști. Pe curînd, la Paris . . .

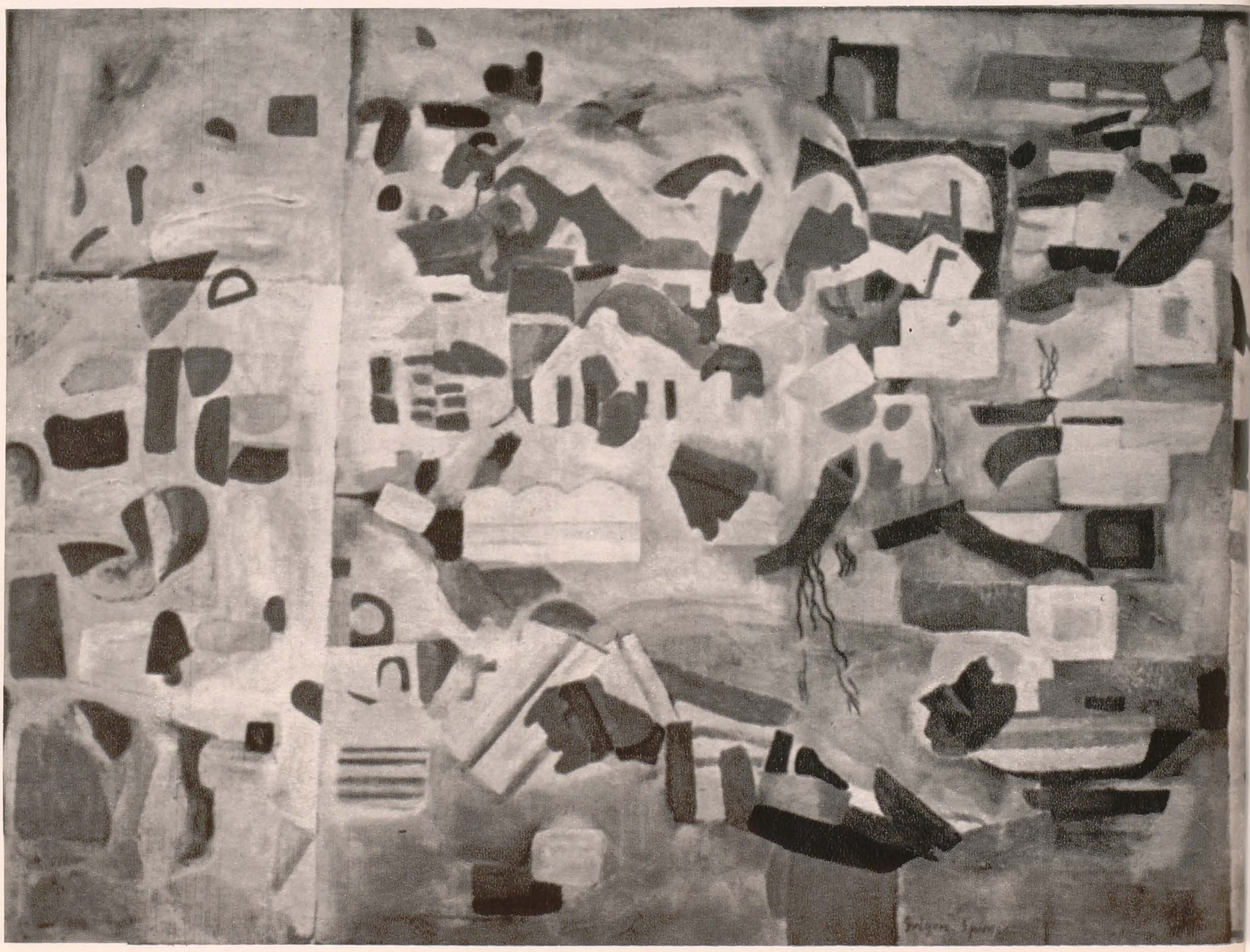
— În cartea Pictori pe care i-am cunoscut faceți unele reflecții asupra criticii de artă. Vă rog să le formulați și cu acest prilej, și eventual să le extindeți.

— Critica e făcută, cred, pentru a-i ajuta pe artiști să se cunoască mai bine ei înșiși, poate, și — în orice caz — să fie mai bine cunoscuți de public. Există obiceiul de a-i critica mult pe critici. Pictorii înșiși, uneori, nu sînt mulțumiți. Cred, totuși, că jucăm un rol, modest desigur, dar util. Criticii de artă au în general particularitatea de a fi critici comprehensivi. Sînt alte categorii ale criticii, dramatică de pildă, sau literară, care sînt adesea polemice. În materie de artă, polemizăm uneori între noi, criticii, dar nu cred că are sens să polemizăm cu artiștii. Facem o critică esențialmente pozitivă. Cînd vedem lucrări proaste, nu e menirea noastră să le combatem, dar e menirea noastră să spunem ceea ce ni se pare interesant și nu e înțeles în jurul nostru, e menirea noastră să explicăm publicului că nu trebuie să respingi opera de artă înainte de a o fi examinat atent și de a fi încercat s-o înțelegi. Abia după aceea fiecare poate avea propria sa părere. De altfel, de-a lungul istoriei, pictorii cei mai ne-recunoscuți, cei mai nefericiți au avut întotdeauna alături de ei unul sau doi critici care i-au înțeles, i-au susținut și le-au permis să-și continue opera. Acest lucru e adevărat, de pildă, la începutul secolului, în Franța, cînd Picasso era cel mai nefericit dintre artiști dar avea doi-trei critici lîngă el, care-l ajutau, ca Maurice Raynal, scriitori ca Max Jacob, care era și pe jumătate critic, sau Apollinaire. Cred, deci, că în acest rol pozitiv criticii trebuie să-și continue munca. Și, evident, trebuie să caute întotdeauna să cunoască noile forme ale artei, să știe ce doresc tinerii artiști care aduc mereu lucruri personale și noi, și tocmai de aceea, deși nu mai sînt tînăr, am fost fericit să conduc timp de cîțiva ani Bienala Tineretului de la Paris și să las acum locul unor critici mai tineri.

RADU VARIA

A T E L I E R

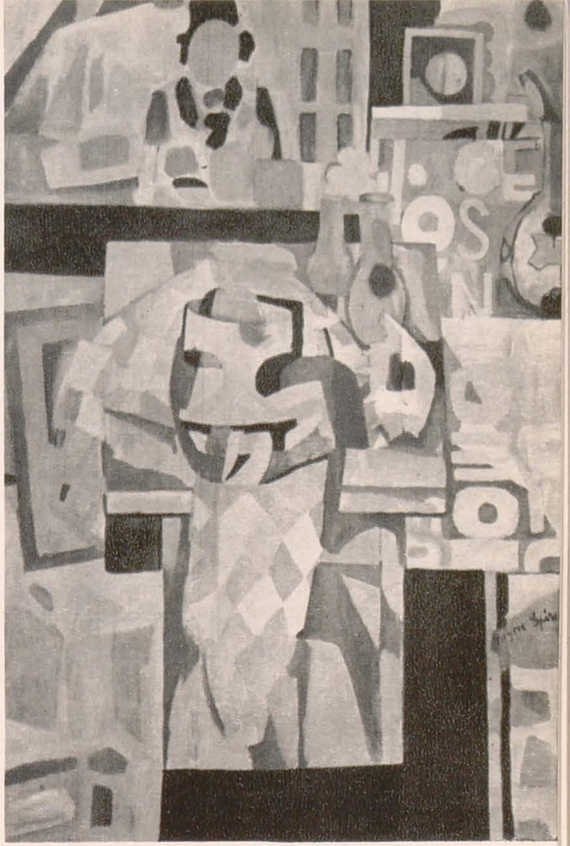
GRIGORE SPIRESCU

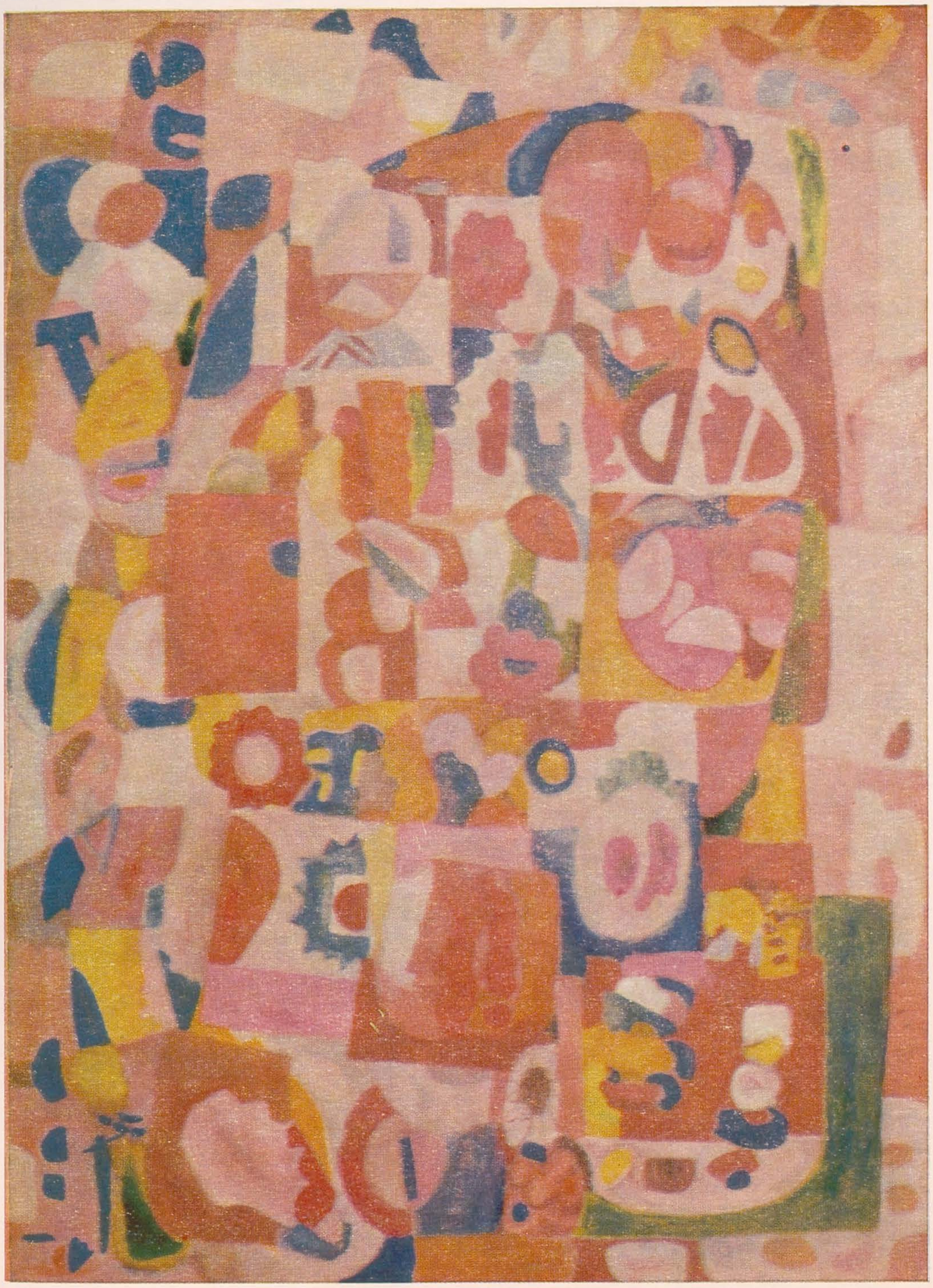


1 | 2 | 3

1. Port la Dunăre — ulei
2. Grădini — ulei
3. Fereastră — ulei

Pictor. Născut în Bucureşti la 3 iulie 1922.
Studii: absolvent al Academiei de arte frumoase din Bucureşti (1948).
Din 1943 participă la expoziţiile de stat şi la alte manifestări.
Expoziţii personale: Bucureşti — 1947, 1956, 1962, 1965, 1967.
Participări la expoziţii româneşti organizate în străinătate: Paris, Praga — 1968; Moscova — 1969.
Premii: Premiul « Anastase Simu » — 1947; Premiul U.A.P. pentru pictură — 1959.





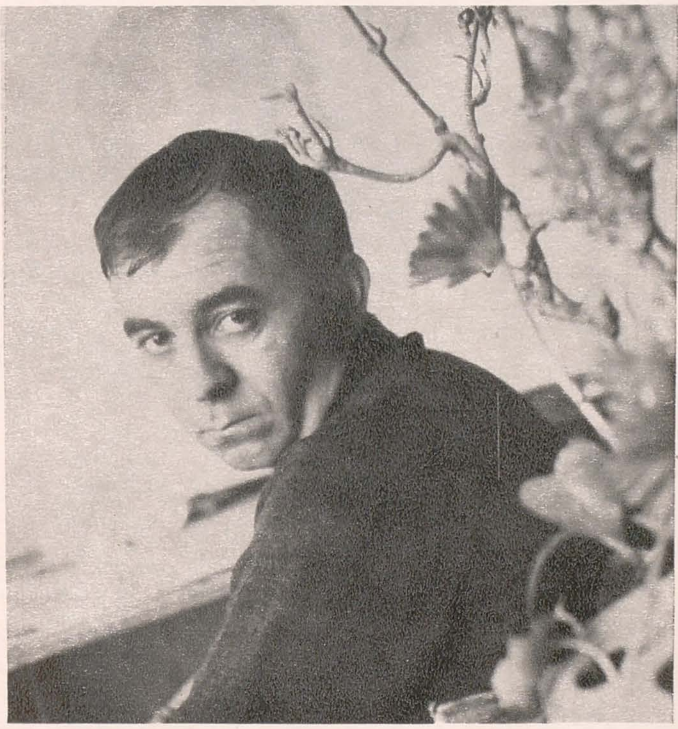
Nu optez pentru un anumit curent artistic.

Mă preocupă în general pictura de şevalet şi, în acelaşi timp, arta monumentală şi sculptura. Mă interesează compoziţia — care este, în fond, temeiul fiecăreia dintre ele. Pictura, ca şi sculptura, — compoziţie de culoare, compoziţie de formă. Arta reprezintă realităţi în sine şi nu echivalenţele obiectelor din lumea înconjurătoare, din ceea ce în mod curent numim realitate.

Dacă nu se poate vorbi în artă despre progres, în schimb, cred în procesul de necontenită transformare, evoluţia artei solicitînd în permanenţă înnoirea limbajului tehnic şi artistic. Cred în arta care contribuie la dezvoltarea societăţii, în arta care este o mărturie a timpului trăit.

ATELIER

ION STENDL



Pictor și gravor. Născut la Reșița (județul Caraș-Severin) la 18 februarie 1939.

Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1963).

Din 1963 participă la expozițiile de stat și alte manifestări.

Expoziții personale: București — 1966; Torino — 1969.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Varșovia — 1967; Cracovia, Praga — 1968; Tel Aviv, Torino, Santiago de Chile, Praga, Titograd, Havana, Beirut, Verona — 1969; Regensburg, Sao Paulo, Düsseldorf — 1970.

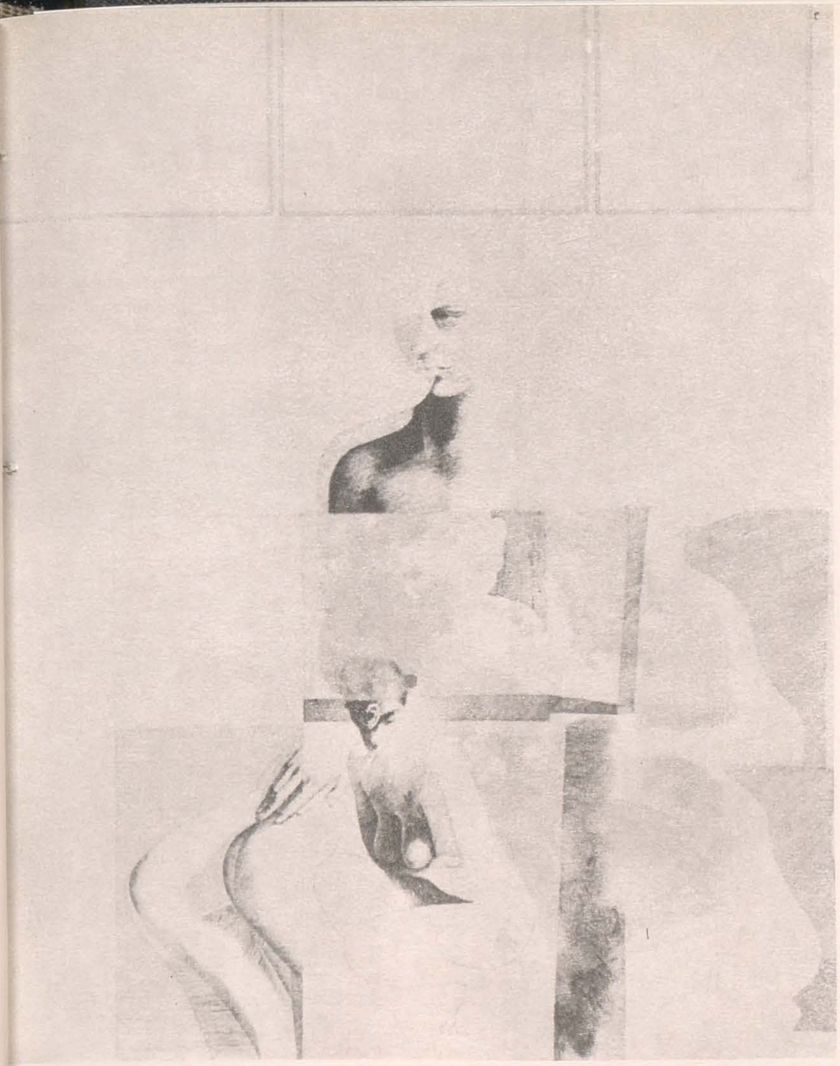
Participări la expoziții internaționale: Tokyo, Ljubljana (a VII-a *Bienală internațională de gravură*) — 1967; Florența, Buenos Aires, Geneva, Klagenfurt — 1968; Paris *(Bienala tineretului)*, Lausanne (a IV-a *Bienală internațională de tapiserie veche și modernă*), Carpi (prima *Trienală internațională de grafică*), Barcelona *(Concursul Joan Miró)* — 1969; Cracovia (a III-a *Bienală internațională de gravură*), Barcelona, Viena *(Europahaus)* — 1970.

Premii: *Premiul Bienalei internaționale a tineretului* de la Paris, la secția lucrări executate de grupuri de artiști — 1969; *Medalia Bienalei internaționale de gravură* de la Cracovia, la secția « fără temă » — 1970.

Lucrări de artă monumental-decorativă: mozaic și relief în beton la *Institutul de matematici* al *Academiei R.S.R.*, București.

1. Legenda — ulei
2. Paravanul — desen tuș
3. Profil 4 — xilogravură
4. Profil 5 — xilogravură

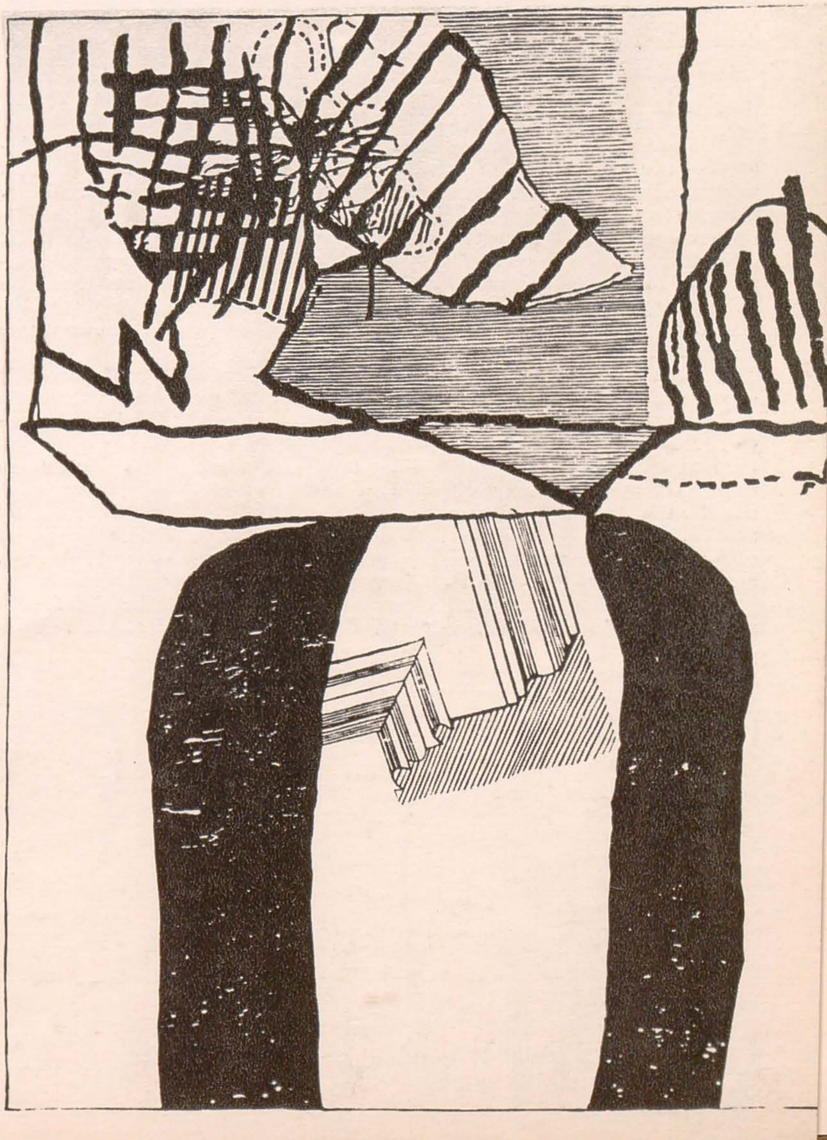
1 | 2/3 | 4



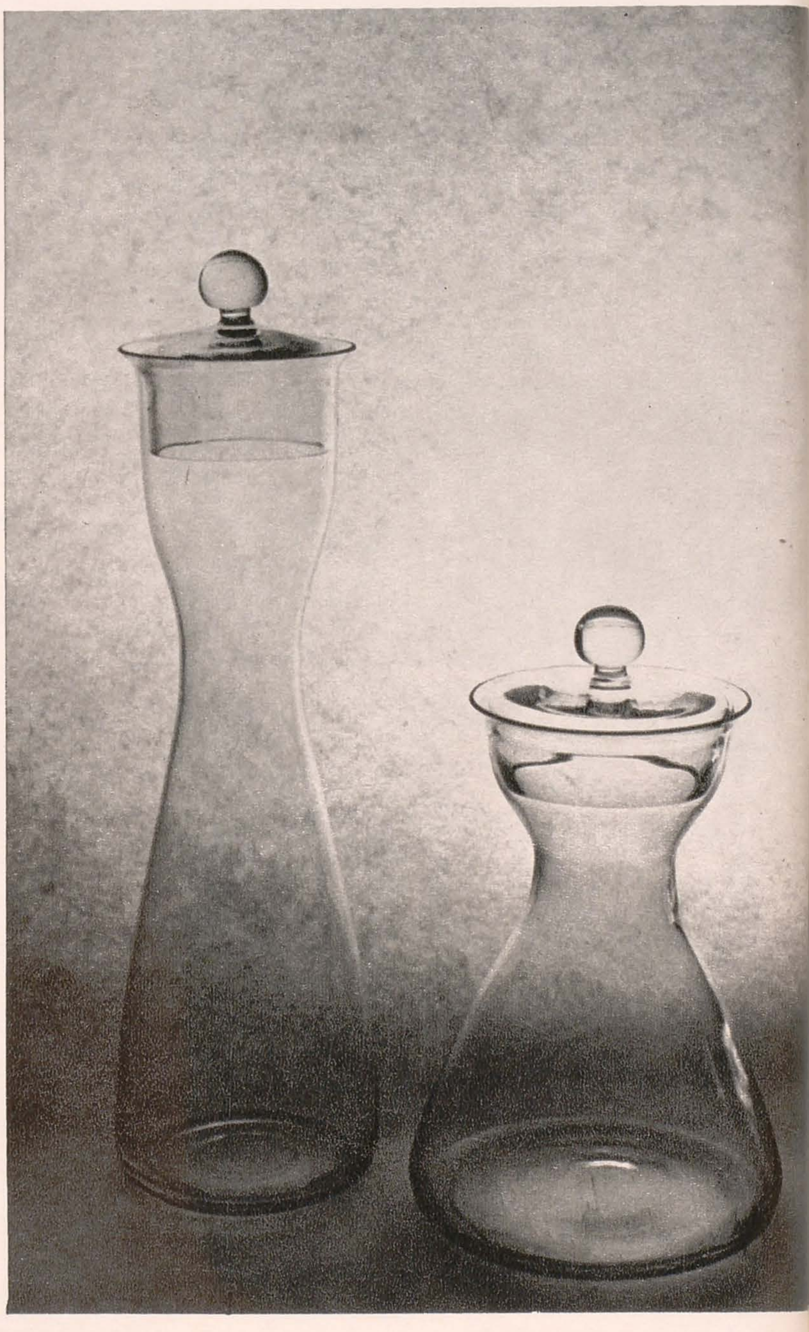
Practicarea diverselor discipline mă îndeamnă la acuratețe tehnică — să nu-i spun perfecțiune — și la gîndire plastică legată de funcționalitatea operei și de materialul ei.

Mă atrag posibilitățile novatoare — privind imaginea artistică — pe care le oferă design-ul, fotografia, poligrafia.

Îmi este necesar travaliul zilnic în atelier, prin care obsesiile devin formă și culoare, și unde eșecul îndeamnă spre altă soluție sau determină un alt... eșec.



În domeniul responsabilităţii omului faţă de aspectul lumii (expresie angajantă, emfatică poate, dar, pe plan estetic, cu acoperire perfectă) una dintre întrebările cele mai urgente ar fi: cu ce se ocupă design-ul? Răspunsul — mai exact definiţia dată la seminarul de la Bruges al I.C.S.I.D.-ului (Consiliul internaţional al societăţilor de desen industrial) — este: o activitate creatoare, avînd ca sarcină determinarea calităţilor formale ale obiectelor produse industrial.



Faptele

Fără să se preocupe prea mult de exactitatea definiţiilor, fără să citească deosebit de atent « apelurile » lansate, din cînd în cînd, în presă, fără să participe vreodată la « mesele rotunde » la care se cădea de acord că avantajele designului sînt imense şi apoi se aştepta iminenta sa apariţie, doi absolvenţi — din ultima promoţie a Institutului de arte plastice N. Grigorescu — Vlad Munteanu-Râmnic şi Dionisie Popa au realizat, lucrînd la Combinatul de sticlă Mediaş, prototipurile şi « tirajele scurte » a cîtorva servicii de băut (pahare, căni etc, aproape 30 de forme). Nuanţa ofensivă, polemică (semn al unei gîndiri autentice, prospective, de « critică a trecutului »), entuziasmul constructiv, epurat adică de « sufletismul » incert şi de « poezia începutului de drum », tenacitatea (absolut necesară pentru înmuierea inerţiilor şi rigidităţilor administrative), dar în primul rînd pregătirea propriu-zisă în acest domeniu, cu toate limitele autodidacticismului ei « forţat » (tatonările întîmplătoare s-au transformat în preocupare definitivă de-a lungul a trei ani) i-au aşezat printre pionierii designului românesc.

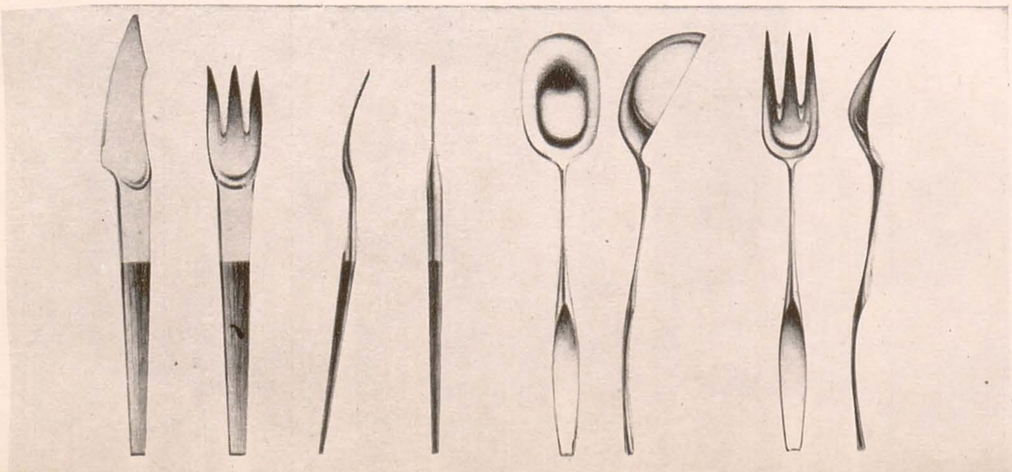
Cum printre calităţile produselor unui designer se numără şi integrarea publicităţii în obiect, autoreclama (şi pentru a nu transforma rîndurile de faţă într-o « metafizică » a paharului şi a furculiţei) lăsăm — pînă la apariţia seriei pe piaţă — ca obiectele să se prezinte singure, deocamdată prin imagine.

Recapitulare teoretică despre optimizare

Pasionantul şi dificilul rol al designerului, anume adaptarea ambianţei — sau, după expresia lui Argan — « resemantizarea ambianţei compromise » porneşte de la acordarea obiectelor unele cu altele. Comportamentul designerului este experimentul şi prin aceasta e opus caracterului întîmplător, dar dictatorial al vechiului tip de artist decorator, care, cel mai adesea, aplică obiectelor (şi nu implică) fragmentar, în funcţie de gust, modă (subcategorie a stilului ce constituie exemplul cel mai tipic de accelerare a consumului psihologic şi a îmbătrînirii non-tehnice) « corective estetice », « un peu de modernisme en manière de conclusion » (Max Jacob).

Pentru designer, consumatorul în egală măsură clientelă şi public — nu mai este elementul decisiv în procesul de creaţie (intervenţia utilizatorului în planificare rămîne desigur, nealterată, ba chiar sporeşte). Pornind de la cunoaşterea nevoilor şi de la economia de mijloace, industrial design-ul (ce reia la o cu totul altă scară ambiţia « frumosului în toate » a promotorilor « art nouveau »-ului) adoptă caracteristicile tehnicii: repetabilitate, anonimat, standardizare. Urmărind acelaşi proces, firesc şi generalizat, de « democratizare a artei » se poate observa că standardul conţine o triplă dimensiune — etică, logică, estetică — egalitate, adevăr, frumuseţe.

Studierea atentă a nevoilor numite de sociologii designului fundamentale (a mînca, a bea, a dormi, a te destinde — ca să ne referim



doar la aspectul « domestic » al I.D.-ului) conduce la un autentic raționalism și la suprimarea caracterului dramatic al obiectului.

Pentru designer « capcana » ce îi șicanează activitatea creatoare — și în care, din rațiuni pur comerciale, intră deseori cu bună știință — este styling-ul.

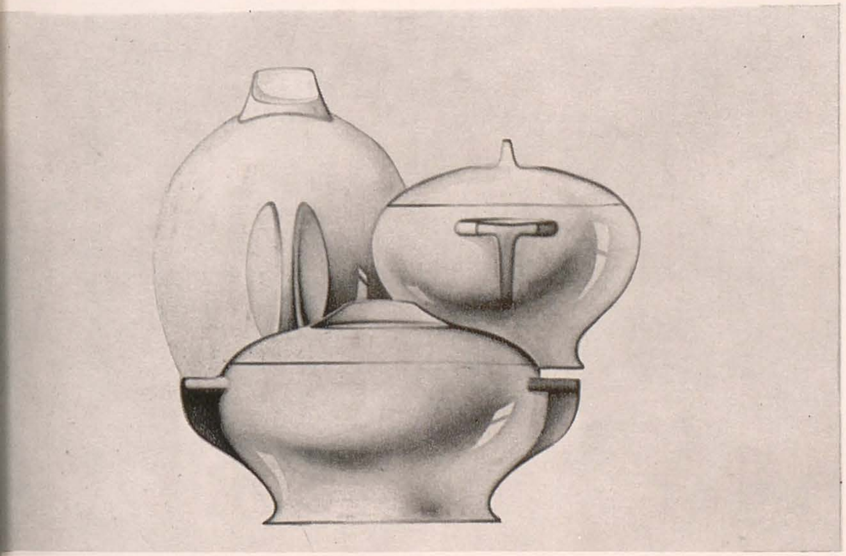
Stilismul mizează pe « conspirația populației cu obiectele ce i se propun » (Henri van Lier), se folosește de o adevărată strategie a dorinței (inclusiv aceea de a fi « în afara seriei »). Stilismul înlocuiește căutarea operațională cu o căutare motivațională; de aici caracterul demagogic, « racoleur » al obiectului — căruia i se poate face un decriptaj psihanalitic al factorilor implicați — produs de stilist.

Designul însă își dovedește o dată în plus viabilitatea prin faptul că, în chiar interiorul lui, dezvoltă, ca o reacție sănătoasă, formele speciale care închid o cantitate de autoironie, de autoparodie (anti-design, design de evaziune) ce produc, folosindu-se de mijloacele designului, obiecte inutile.

Intențiile

Preocupările micii echipe Vlad Munteanu-Râmnic și Dionisie Popa se îndreaptă acum spre organizarea, în cadrul U.A.P., a unui studio de creație specializat în I.D. Conștienți de pericolele ce pot altera bunele intenții ale unor artiști educați în majoritate după formule de tip academic, ei subliniază, în proiectul de înființare a acestui studio caracterul I.D.-ului, care este nu un lucru de revizie sau interpretare estetică a produsului tehnic, ci o atitudine a muncii de creație . Pe lîngă lărgirea echipei cu specialiști din alte domenii (I.D.-ul fiind prin definiție o activitate interdisciplinară) ei urmăresc crearea unui serviciu de documentare, realizarea unei « bănci de idei », scoaterea unui buletin informativ I.D. și înființarea unui expo-magazin. Toate acestea ar contribui la grăbirea « etapei instaurative » a I. D.-ului în țara noastră.

MIHAI DRIȘCU



DESIGN

VLAD MUNTEANU-RÂMNIC
DIONISIE POPA

arte frumose din Cluj. De atunci, cu mici intermitențe, profesorul venerat care a fost Ladea — susținut și de prestigiul creației — a îndrumat cu un remarcabil tact pedagogic generații de artiști care au învățat de la el ordine, măsură, gîndire sculpturală logică. Numeroase expoziții l-au consacrat ca unul din cei mai autorizați modelatori ai spiritualității românești. De altfel, afinități profunde l-au legat de elita culturală transilvăneană dintre cele două războaie (Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu, Pavel Dan, Ion Chinezu, D.D. Roșca). După Eliberare, s-a putut manifesta și ca monumentalist realizînd, printre altele, statuia lui Petru Groza, busturile lui Rebreanu, Sadoveanu, Agârbiceanu, Blaga. Sensuri adînc umaniste renășteau din vibrația suprafețelor sculpturale tăiate dur, aspru, pentru a exprima tăria unui Horia, sau prelucrate « tandru », îndulcite, în seria de « Maternități ». Portretist de mare clasă, decanta expresia, investind-o cu pregnanță caracterologică.

Emanînd demnitate, noblețe și vigoare, sculptura lui Romul Ladea oferă soliditate, neînfrîntă încredere în frumusețea intrisecă o omului.

O personalitate și o operă de natură exemplară se așează între valorile veșnice ale artei românești.

GHEORGHE VIDA

Autoportret — relief, piatră

Horia — ghips

ROMUL LADEA

Romul Ladea a intrat în eternitate, lăsînd o operă exemplar constituită. De o neobișnuită consecvență stilistică, vast desfășurată, această operă reflectă momente esențiale ale istoriei și culturii românești, înscrise sub semnul permanenței. Punctul nodal al unui asemenea spațiu plastic specific, populat de personaje-arhetip, eroice sau meditative, îl constituie țăranul, amplificat la dimensiuni monumentale; elogiul adus țăranilor din satul său natal (seria « Din satul meu ») este o laudă a acestui pămînt.

Născut la 17 mai 1901, la Jitin-Caraș, în Banat, din părinți țărani, Ladea a păstrat toată viața înțelepciunea țărănească, plenar afirmată în sculptura sa. În 1922 devine elev al lui Paciurea, situîndu-se astfel în continuarea unei axe principale a sculpturii românești, aceea orientată spre atingerea unei expresivități centrate pe stilizarea figurii umane. La Paris — unde urmează cursurile Academiei Julian, frecventînd și atelierul lui Brâncuși — ca și mai tîrziu, în timpul călătoriilor de studii la Budapesta, Viena, Dresda, München, Berlin, fără a pierde din vedere căutările novatoare, Ladea se va forma după datele sale personale, elaborîndu-și un stil propriu.

Întors în țară în 1927, este numit profesor la catedra de sculptură a Școlii de

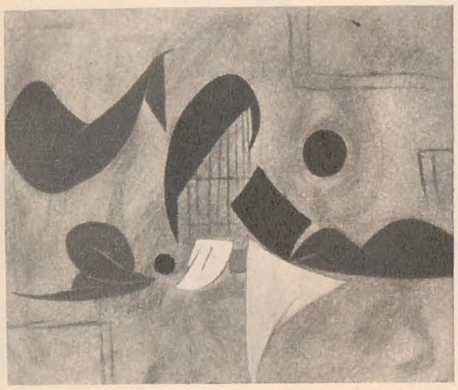
WACLAW TARANCZEWSKI

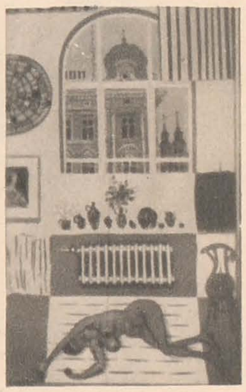
Sub auspiciile *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*, a fost organizată în perioada iulie-august la *Dalles*, în cadrul *Zilelor culturii poloneze*, expoziția pictorului Waclaw Taranczewski.

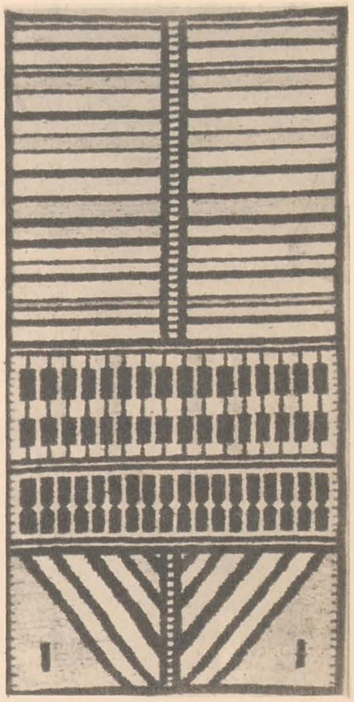
Personalitate marcantă a vieții artistice poloneze, Taranczewski, pe care criticul Stanislaw Rogoyski îl socotea încă în anii interbelici un colorist de talie europeană, a inițiat în 1935 — în cadrul *Societății de colaborare culturală*, grupare poloneză ce reunea importante forțe artistice progresiste din domeniul artei și științei — *Salonul* 35 din Poznan. În general, activitatea sa este legată de viața artistică a Poznanului, pînă după război, cînd se stabilește la Cracovia, unde, din 1947, este profesor la *Academia de arte frumoase*. Desfășoară o activitate susținută — în același an deschide o expoziție cu 150 tablouri la Sopot, participă în 1948 la *Bienala venețiană* cu 20 de lucrări, obține — de-a lungul anilor — diverse distincții și premii naționale precum și premiul *Fundației S. Guggenheim* din New York.

Expoziția de la *Dalles* a realizat o prezentare monografică a artistului, selecția celor 48 picturi în ulei, tempera și tehnici combinate acoperind o perioadă de peste trei decenii (1934—1969), din vremea primei sale expoziții personale (1936), care l-a impus în viața artistică poloneză, și pînă astăzi. De aici rezultă factura diferită a ciclurilor de lucrări, deplasările de interes pentru anumite procedee, tehnici și materiale marcînd evoluția preferințelor stilistice, de la o viziune post-impresionist bonnardescă (*Natură moartă cu vas verde* — 1934) la un expresionism acuzat (ciclul *Venus cracoviana de Willendorf* — 1969) ori la simplificări sintetice învecinate experiențelor lui Klee (*Natură moartă cu colivie* — 1962). De-a lungul etapelor parcurse, pictorul se întoarce adeseori la aceleași motive, interpretarea, îmbogățită de analize adîncite, dezghiocînd sau investind cu sensuri noi, pe plan artistic, lumea reală ori obiectele ce o populează — lumea cu care Taranczewski poartă un permanent dialog. Demersul acesta afirmă aspirația spre adevăr, dorința de a cunoaște în profunzime natura lucrurilor. « Acest proces de pătrundere a adevărului — spune Andrzej Sawicki în studiul introductiv al catalogului — constă dintr-o eliberare a modului nostru de a vedea un lucru de toate ideile preconcepute care s-au acumulat în om prin conviețuirea sa cu lumea vizibilă. . . Taranczewski ne demonstrează că este vorba de forme care organizează spațiul și acționează în constituirea unei lumi care, departe de a fi uniformă, conține sens și poezie». Pictorul — spune de asemenea Sawicki — « nu se limitează la orizontul experiențelor deja cîștigate. Temperamentul său îl îndeamnă spre experiențe mereu noi, senzații îmbogățite, într-o căutare neîntreruptă, dintr-un îndemn al inimii și al rațiunii exprimat prin intermediul picturii ». (În ilustrație: *Natură moartă cu colivie* — tempera, *Natură moartă cu coș* — tehnică combinată *Fereastra* — ulei).

HORIA HORȘIA

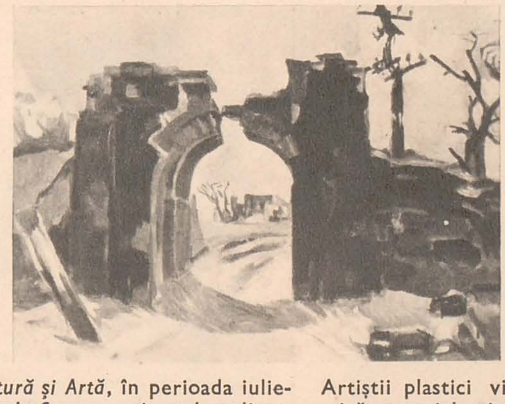






În cadrul *Zilelor culturii poloneze*, pavilioanele A și B ale *Parcului Herăstrău* au prezentat expoziția *Interioare contemporane poloneze*, cuprinzînd o selecție de produse artistice — ceramică, faianță, textile, cusături, marochinărie, mic mobilier etc. — executate de meșteri în atelierele *Cepelia* (*Asociația cooperativelor de industrie populară și artistică*), vădind dezvoltarea și adecvarea la contemporaneitate a tradiționalelor meșteșuguri artistice practicate în Polonia. (În ilustrație — *Covor* de A. Lewinska).

ARTĂ VIETNAMEZĂ



Sub auspiciile *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*, în perioada iulie-august, a fost organizată la *Dalles* expoziția *Artele frumoase și artele aplicate din Vietnam*. Manifestare amplă și prestigioasă, expoziția a cuprins peste două sute de lucrări acoperind o arie largă a genurilor și tehnicilor artistice practicate de artiștii vietnamezi.

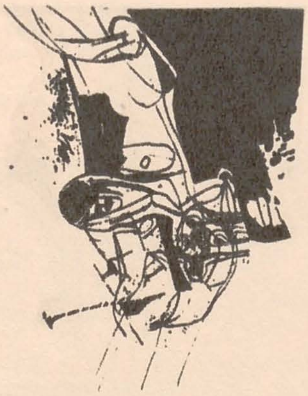
Beneficiind de milenare tradiții afirmate cu originalitate în contactul fructuos cu marile civilizații asiatice învecinate, arta vietnameză își manifestă vitalitatea și autenticitatea în creațiile contemporane, inspirate în primul rînd de istoria zbuciumată a acestui popor, de lupta lui pentru libertate și independență, pentru edificarea unei societăți noi. Cîteva titluri ale lucrărilor expuse sînt, în acest sens, concludente: *Unități de armată în marș* — acuarelă de Lu'u Cong Nhan, *Unirea dintre armată și popor* — xilogravură colorată de Nguyen Sang; *Șantierul combinatului siderurgic* — lac de Bui Trang Chuoc, *Nimic nu e mai scump decît independența și libertatea*, afiș de Le Thanh Duc, *Pentru viitorul copiilor noștri*, afiș de Mai Long etc., etc. Artiștii plastici vietnamezi contemporani stăpînesc și utilizează deopotrivă materiale și tehnici tradiționale, specifice artelor orientale, și tehnici și procedee promovate în arta europeană modernă. Au figurat în expoziție picturi în ulei alături de lacuri, picturi pe mătase alături de guașe și pasteluri, desene în cărbune alături de decupuri din hîrtie. Xilogravuri populare, afișe, caricaturi, desene executate de copii și o varietate de piese de artă decorativă — între care un loc important îl ocupau cunoscutele împletituri din bambus — sporeau marea diversitate de genuri și tehnici. Ansamblul expoziției constituia astfel o mărturie a multiplelor preocupări artistice, pe planuri diverse de manifestare, de la creația populară la artizanat, de la grafica de presă la pictura contemporană — contribuind efectiv la cunoașterea realizărilor artistice ale eroicului popor vietnamez. (În ilustrație: *Poarta cetății*, acuarelă de Nguyen Van Ty; *Leu* și *Copii*, xilogravuri populare).

H. H.

GHEORGHE PĂTRAȘCU

PICTURĂ

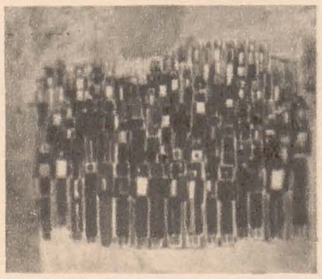
Sala *Kalinderu*. Iulie-august. Prima expoziție personală, cu 16 lucrări de pictură.



VICTOR VLADIMIR CIOBANU

GRAFICĂ

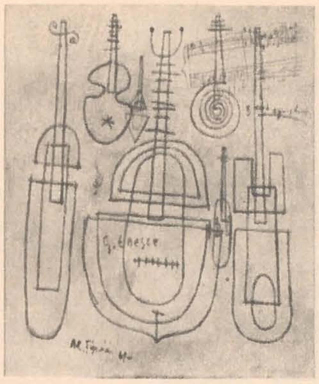
Galeriile de artă Galateea. Iulie. Prima expoziție personală, cu 15 lucrări de grafică executate în tehnică combinată.



SANDA ȘĂRĂMĂT

PICTURĂ

Galeriile de artă Simeza. Iulie. A treia expoziție personală, cuprinzînd 18 lucrări de pictură în ulei.



ALEXANDRU ȚIPOIA

PICTURĂ, SCULPTURĂ, DESEN, GRAVURĂ

Galeriile de artă Orizont. Iulie. A VII-a expoziție personală a cuprins circa 60 lucrări de pictură, sculptură, desen și gravură.

ILIAS LAFAZANIS

SCULPTURĂ

Parcul 8 Mai din Brașov. Iulie-august. A doua expoziție personală, alcătuită din 19 compoziții sculpturale figurative, executate în piatră cioplită.

MIHAELA NICA

PICTURĂ

Galeriile de artă Simeza. Iulie. A treia expoziție personală, cuprinzînd 16 lucrări de pictură în ulei.

DAN CIOCA

GRAVURĂ și COLAJ

Galeriile de artă Amfora. Iulie-august. A doua expoziție personală, alcătuită din 11 litografii și 10 colaje.

RENATE MILDNER MÜLLER

GRAVURĂ, ACUARELĂ, IMPRIMEU

Casa de cultură a tineretului Friedrich Schiller. Iulie. Prima expoziție personală: 13 acuarele, 9 gravuri, 2 imprimeuri în tehnica batic și o serie de ilustrații de carte.

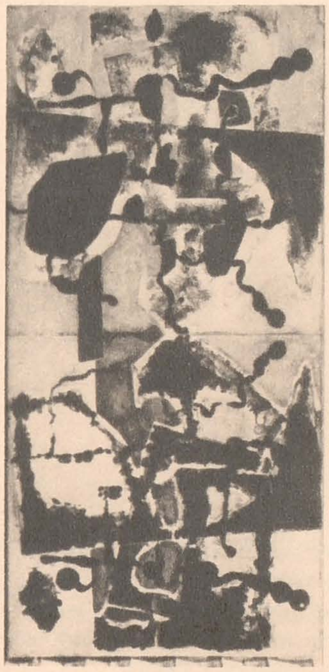
SALONUL DE VARĂ — SIBIU

Casa Artelor din Sibiu. Iulie—august. Au expus 35 artiști — 98 lucrări de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă.

EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ

Galeriile de artă Apollo. Iulie. Au expus: Gabriela Pătulea Drăguț — 8 picturi în ulei; Iulia Oniță — 7 sculpturi în bronz și 13 desene; Adina Caloenescu — 14 lucrări de grafică executate în tehnici mixte.



LEANDRU POPOVICI

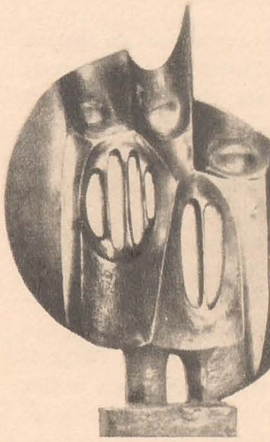
PICTURĂ și DESEN

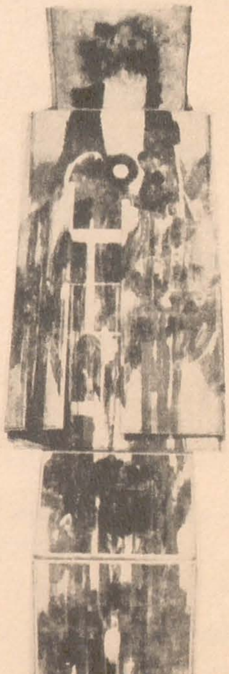
Casa de cultură din Tîrgu Neamț. Iulie-august. A zecea expoziție personală. 36 lucrări de pictură și desen (ulei, tempera, guașă, acuarelă, pastel, sanguină, tuș, cretă), reprezentînd portrete și studii de portret, imagini cu aspecte de muncă, peisaje, flori, ilustrație de carte.

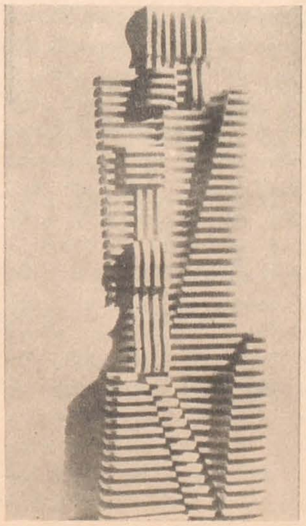
EXPOZIȚIE DE GRUP

OBIECTE

Galeriile de artă din Timișoara. Iulie. Organizată pe tema *pictură — sculptură — obiect — ambianță*, expoziția a cuprins 8 sculpturi în bronz și lemn de Petru Jecza; 8 obiecte din lemn și metal de Gabriel Kazinczy; 8 picturi și obiecte în ulei pe lemn și pe pînză de Romul Nuțiu; 8 picturi și obiecte în ulei, tempera, guașă pe pînză de Gabriel Popa.







Retrospectiva ANDREI GÁL

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din Timișoara August. 40 lucrări (sculptură în bronz, lemn, aluminiu, teracotă, ghips și aramă bătută), selectate din opera creată de-a lungul unei activități de peste patru decenii.

ANA GÁL

ACUARELĂ

Galeriile de artă din Timișoara. August. 30 lucrări de pictură în acuarelă: portret, natură moartă, flori, peisaj etc.

RÉSUMÉ

TZUCULESCO — HYPOSTASE DE GRAPHICIEN

Une exposition de pastels de Ion Tzuculesco a été ouverte au Musée d'art de Craiova à l'occasion du 60-a anniversaire de la naissance du peintre décédé en 1962, en pleine activité créatrice.

À cette occasion, le critique d'art Olga Bușneag analyse la création de Ion Tzuculesco — artiste représentatif pour une certaine tendance de l'expressionisme roumain et qui atteint la définition plenière de sa personnalité avec la période « folklorique » ou « totémique ». Les pastels qui appartiennent à une étape antérieure n'annoncent pas encore la future explosion dyonisiaque. Il est surprenant d'y constater une attitude contemplative, une tendresse et un raffinement bonnardesques, un goût intimiste, un chromatisme froid et une sensibilité certaine pour les voluptés tactiles diaphanes du pastel. Les aquarelles appartenant à la même période (1937—1938) réssuscitent, par le jeu des transparences et des densités, le charme des sites de la Dobroudja. Avec les pastels exécutés postérieurement à 1960 — l'exposition nous introduit dans l'espace des motifs symboliques et chromatiques de la période expressioniste, hallucinante; c'est ici que l'on retrouve la vision caractéristique et la qualité de sa peinture à l'huile.

DESIGN : VLAD MUNTEANU, DIONISIE POPA

À la rubrique *Laboratoire* figurent deux jeunes artistes qui viennent de terminer leurs études à l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigoresco » de Bucarest. Le fait d'avoir réalisé en travaillant aux « Verreries » de Mediaș des prototypes et des tirages limités d'articles usuels (services, verres, carafes — environ 30 formes), leur a valu d'être rangés parmi les pionniers du design roumain. « Le Design n'est pas un travail de révision ou une interprétation esthétique des produits techniques, mais bien une création » — écrivent-ils en préconisant l'organisation dans le cadre de l'Union des Arts Plastiques d'un studio de création spécialisé.

D'autres mesures à même d'accélérer le déplacement de « l'étape d'instauration » du design seraient — outre l'élargissement de l'équipe « par la cooptation de spécialistes des autres domaines — l'organisation d'un service de documentation, la publication d'un buletin d'information I.D., la fondation d'une « banque des idées » et d'un « expo-magasin ».

STRUCTURES DU STYLE : BRADUT COVALIU

Le cycle d'articles sur l'art roumain contemporain, ,,structures du style » continue avec l'analyse de l'œuvre du peinture Brăduț Covaliu. Le critique d'art Anca Arghir considère cet œuvre comme étant celui d'un « réaliste par son caractère extraverti avant de l'être par option esthétique »; c'est le réalisme d'un œil qui voit en profondeur et qui « accède aux archétipes ». Son style est basé sur une vision naturiste de l'espace, un espace rempli de choses issues d'un obscur travail tectonique qui enfante des formes. Une certaine sensualité d'ordre télurique, une appétence pour l'aspect fruste et la saveur minérale de la matière et du matériau, donnent à sa vision un cachet de lyrisme géotropique. A force de vitalisme, son art tend à agglutiner des aspects hétéroclites et aboutit non à la synthèse, mais à l'éclectisme, en quelque sorte primitif, des moyens visuels.

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		4
OLGA BUȘNEAG	Tzuculesco — hypostases graphiques	5
PETRU COMARNESCO	La réevaluation de la phase de renouvellement dans la création de Brancusi (II)	9
EDGAR PAPU	Quelques catégories du fantastique (I)	13
Poésie et art plastique	Lautréamont—Les Chants de Maldoror — fragment (traduction et dessins par Tașco Gheorghiu)	20
ANCA ARGHIR	Structures du style. Bradutz Covaliu.	22
HORIA DAMIAN	Sur le plan du réel (interview par Radu Varia)	25
JACQUES LASSAIGNE	Opinions sur l'art roumain	28
Visites d'ateliers	Grigore Spiresco, Ion Stendl	30
Laboratoire		
MIHAI DRIȘCU	Design	34
GHEORGHE VIDA	Romul Ladea	36
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		4
ОЛЬГА БУШНЯГ	Цукулеску — графические ипостаси	5
ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ	Переоценка стадии обновления творчества Брынкуша (II)	9
ЭДГАР ПАПУ	Несколько категорий фантастического (I)	13
Поэзия и изобразительное искусство		
	Лотреамон — Песни Мальдорора, фрагмент / толкование и рисунки Ташку Георгиу	20
АНКА АРГИР	Структуры стиля. Брэдуц Ковалиу	22
ХОРИЯ ДАМИАН	В плане реального (Интервью Раду Вария)	25
ЖАК ЛАССЕНЬ	О румынском искусстве.	28
Ателье	Григоре Спиреску, Ион Стэндль	30
Лаборатория		
МИХАЙ ДРИШКУ	Проект	34
ГЕОРГЕ ВИДА	Ромул Ладеа	36
Панно		37

Couverture I — Design: Verres (prototypes)

Couverture II — Vue partielle de la collection G. Avakian

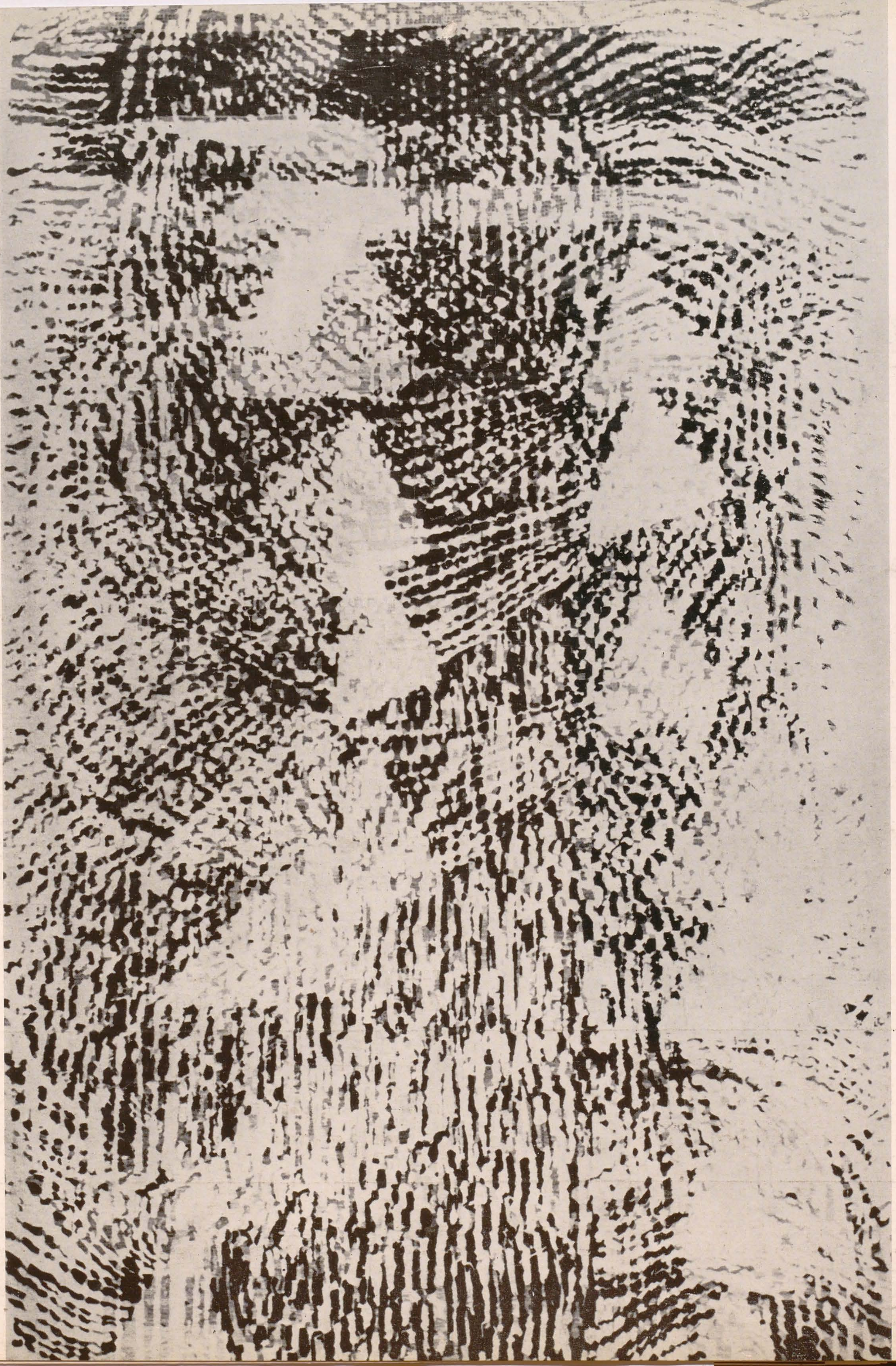
Couverture IV: ANA LUPAȘ: Tapis volant, tapiserie

На первой странице обложки: Проект. Модель для серии стеклянных стаканов

На второй странице обложки: Часть коллекции Г. Авакиана

На четвертой странице обложки: АНА ЛУПАШ: Летающий ковёр

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. — Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni — Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15